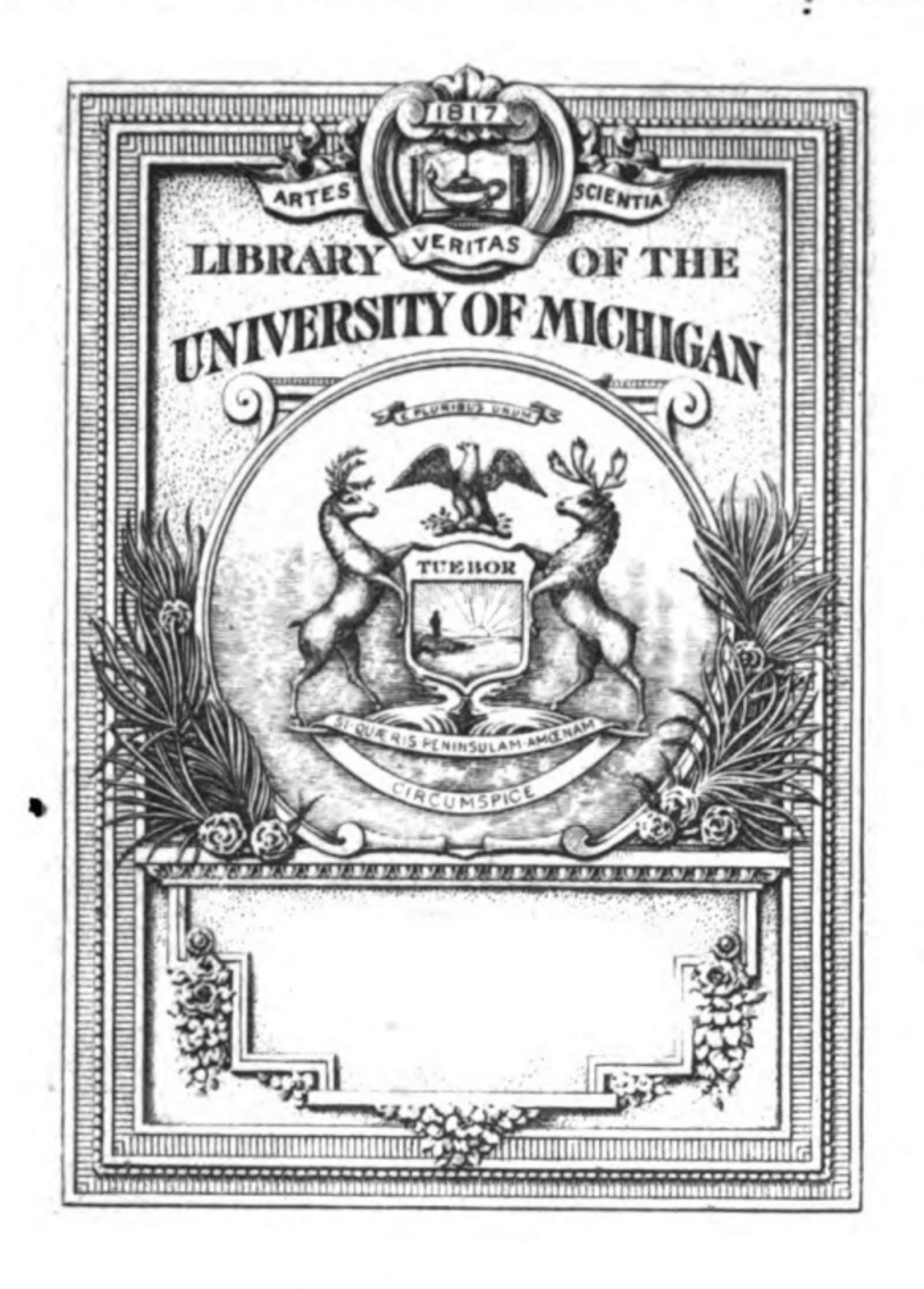

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

PALAESTRA XCIII.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE
herausgegeben von **Alois Brandl**, **Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

SPENSERS LITERARISCHES NACHLEBEN BIS ZU SHELLEY

VON

TRAUGOTT BÖHME
DR. PHIL.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1911.





Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Der unverhältnismäßig breite Raum, den im folgenden die Behandlung der romantischen Generation einnimmt, erfordert eine erklärende Vorbemerkung. Ursprünglich war lediglich beabsichtigt, die oft vermuteten und behaupteten, aber noch nicht in ihrem ganzen Umfang erwiesenen Einwirkungen Spensers auf Shelley im Rahmen einer Dissertation darzustellen. Die überraschend zahlreichen Motiv- und Stilübereinstimmungen, die sich beim Vergleich der beiden Dichter ergaben, riefen gerade durch ihre Fülle Zweifel an ihrer Stichhaltigkeit wach und machten es notwendig, die Untersuchung durch eine Erweiterung des Themas, und zwar zunächst durch ausführlichere Berücksichtigung von Shelleys Zeitgenossen, auf eine zuverlässige Basis zu stellen.

Für Spensers Nachleben im 17. und 18. Jahrhundert war anfänglich nur ein kurzes Einleitungskapitel vorgesehen. Aber auch für diesen Teil strömte bald soviel Material zusammen, daß sich abermals eine Dehnung des Planes empfahl. Und wenn auch bei den früheren Perioden die Betrachtung nicht überall so ins Detail dringen konnte wie bei der Romantik, so erschien doch der Versuch nicht zu kühn, den Wechsel der literarischen Triebkräfte vom Ausgang des sechzehnten bis zum ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkte des einen markanten Sonderproblems zu verfolgen: wie sich die Kritik und die dichterische Produktion der verschiedenen Generationen zu Spenser verhalten hatten. Gerade Spenser schien sich für eine solche Untersuchung hervorragend zu eignen. Wenn man nicht

nur die Intensität, sondern auch die lange, kontinuierliche Dauer seiner Nachwirkung sowie die überaus mannigfachen Anknüpfungsmöglichkeiten, die seine Dichtung in sich barg, in Anschlag brachte, so ließen sich von keines anderen Dichters Nachleben — auch Shakespeares kaum ausgenommen — so vielseitige und interessante Spiegelungen des Entwicklungsganges der englischen Literatur erwarten wie eben von dem seinen.

Die Bücherschätze des Englischen Seminars und der Königlichen Bibliothek, die mir stets zur Hand waren, versagten für einige entlegenere Werke, auf deren Kenntnis ich ungern verzichtete, wenn sie auch an dem Gesamtbilde schwerlich etwas geändert hätten; ich habe sie zum Teil in den Fußnoten namhaft gemacht. Den massenhaften, oft freilich sehr unkritischen Notizen über Spenserspuren im 17. und 18. Jahrhundert, die in Todds Ausgabe (1805) und anderswo aufgestapelt waren, verdanke ich manchen willkommenen Wink. Aus der Forschung unserer Tage gaben mir, neben der jeweils verzeichneten Spezialliteratur, Arbeiten von Herford, Beers, Schelling und Koeppel besonders wertvolle Aufschlüsse. Mein wärmster Dank aber gebührt meinem Lehrer Professor Brandl.

Der letzte, über Shelley handelnde Abschnitt der vorliegenden Arbeit erschien bereits im August 1909 als Berliner philosophische Dissertation. Für gewisse Unebenheiten besonders typographischer Art, die sich aus dieser getrennten Drucklegung ergaben, bitte ich um Nachsicht. Beim Lesen der Korrekturen erfreute ich mich der Hilfe meines Freundes Dr. W. Kotzenberg.

Berlin, 20. Februar 1911.

T. Böhme.



Inhaltsübersicht.





Kapitel I.

Spensers Nachwirkung bis zu Miltons Auftreten (1634).

1. Kriterien für Spensers Einfluß.

Als Allott im Jahre 1600 seine monumentale Anthologie „Englands Parnassus"[1]) erscheinen ließ, gab er aus den Werken Spensers, der ein Jahr zuvor gestorben war, nicht weniger als 390 zum Teil recht umfängliche Proben. Dabei gibt dies Sammelwerk nur einen unvollkommenen Eindruck von der überragenden Stellung, die Spenser innerhalb der Literatur seiner Zeit einnahm. Allott hatte nämlich die Tendenz, die gesamte englische Dichtung seit Tottel's „Miscellany" (1557) in nuce vorzuführen; er berücksichtigte also auch ausgiebig vorspenserische Epiker wie Churchyard, Whetstone, Gascoigne, Warner usw., so daß es scheinen könnte, als hätten all diese noch um die Jahrhundertwende lebendige Wirkung ausgeübt. In Wirklichkeit aber waren sie seit dem ungeheuren Erfolge der „Faerie Queene" (1590 und 1596) ganz in den Schatten gestellt. Wo man von den führenden Dichtern der Zeit sprach, nannte man neben Spenser höchstens noch Sidney, dann auch Lodge, Daniel, Drayton oder Shakespeare[2]). Und

[1]) ed. J. P. Collier, Illustrations of Early English poetry, 1866—70, blue series IV.

[2]) Drayton rühmt 1594 als seine Meister Spenser, Lodge, Daniel (am Schlusse von „Endymion and Phoebe", s. Collier's Rarest reprints, 1870, p. 46); 1598 feiert Sylvester in der Du-Bartas-Übersetzung Spenser,

wenn Drayton 1627 in der „Epistle to Henry Reynolds of poets and poesie“[1]) Warner mit gönnerhaftem Mitleid, Gascoigne und Churchyard mit kaltem Hohne abtut, um alle Ruhmestitel auf Spenser, den zweiten Homer, zu häufen, so gab er nur die längst geltende Auffassung wieder. Die historisch betrachtet gar nicht unansehnlichen vorspenserischen Ansätze zu einer englischen Renaissanceepik waren vergessen. Spenser, Ariosto, Du Bartas: das sind die drei Muster heroischer Dichtung, die Joseph Hall 1597 im „Vergidemiarium“ aufstellte[2]). Bei einem Überblick über die großen englischen Dichter ließ William Harbert of Glamorgan in seiner „Prophesie of Cadwallader“[3]) auf Chaucer, Gower und Lydgate gleich mit großem Sprunge Spenser folgen; alles Dazwischenliegende erschien als unerheblich.

Es war auch nicht nur eine panegyrische Floskel, wenn W. Harbert bei dieser Gelegenheit Spenser als „Albions Maeonian Homer“ bezeichnete. Schon 1594 hatte ein obskurer Autor[4]) Spenser als „th'only living Homer“ gepriesen. 1596 rühmte Charles Fitzgeoffrey „Spenser whose heart inharbours Homers soule“[5]). 1598 stellte Francis Meres in dem „Comparative discourse of our English poets“ die FQ an die Seite der Ilias[6]). Im *Return from Parnassus* II

Daniel und Drayton als beste Repräsentanten englischer Dichtkunst (Ausg. 1621, p. 170); im gleichen Jahre besingt Barnefield in dem Gedichte „Remembrance of some English poets“ Spenser, Daniel, Drayton und Shakespeare (Arber's English scholar's library, Nr. 14, 1882, p. 119); 1614 bezeichnet Edward Johnson in Commendatory lines vor W. Browne's „Shepheard's pipe“ Spenser und Sidney als „sole English makers“ (W. Browne's Works, ed. Goodwin, 1894, II 81).

[1]) Morley's Universal library, No. 46, p. 261.

[2]) cf. A. H. Upham, French influence in English literature, New-York 1908, p. 175.

[3]) Miscellanies of the Fuller worthies library, ed. A. B. Grosart, XXXVI, bes. p. 93.

[4]) Der Verfasser der anonymen „Lamentation of Troy“; cf. Sir Egerton Brydges' „Censura literaria“ II (1806), p. 348f.

[5]) cf. J. P. Collier's „Poetical decameron“ I (1820), p. 32f.

[6]) Critical essays, ed. J. Churton Collins, 1903, p. 12.

(1601)[1]) begegnet „our Homer“ bereits wie ein allbekannter Beiname, dessen Berechtigung 1607 in einem lateinischen Epigramm des Joannes Stradlingus „Ad Edm. Spencer, Homerum Britannicum“[2]) ausdrücklich verfochten wurde. Ja, noch 1621 unternahm es der Grammatiker Alexander Gill in seiner „Logonomia Anglicana“, sogar die Überlegenheit Spensers über Homer mit kritischer Begründung zu verteidigen: „Neque enim solus est in hoc genere (sc. in sermone ornato) Homerus noster; exiguum dixi, Spenserus noster: nam et sermonis cultu accuratior est; et sententiis locupletior; et materiae cognitione multo utilior; utpote qui morales virtutes, secundum suas circumstantias, aptissime et copiosissime, iucundissimis figmentis poeticis descripsit“[3]).

Was von Spensers Stileigentümlichkeiten auf die Zeitgenossen und die nächstfolgende Generation am mächtigsten einwirkte, war nun freilich nicht der „sermonis cultus“, sondern die „inventionis varietas“, die Vereinigung heterogenster Elemente zu einem epischen Ganzen.

In der äußeren Handlung der FQ trat zum ersten Male die bunte Renaissancestoffwelt Ariosts und Tassos (die zunächst noch nicht in Übersetzungen vorlagen), bereichert um altheimisches Sagengut und viele eigene Zutaten, vor die englischen Leser. Den Grundstock der Begebenheiten gab eine ritterliche Sphäre, deren Umrisse im Artusroman vorgezeichnet waren, die jedoch die ganze Verfeinerung der Renaissancekultur in sich aufgenommen hatte; nur streckenweise (bes. FQ VI) erhält dieses Rittertum einen pastoralen Einschlag, ohne dabei das verzärtelte Schäferkostüm von Sidneys „Arcadia“ anzulegen. Dazu aber wurden Gestalten der verschiedenartigsten Herkunft in den farbenreichen

---

[1]) ed. Macray, p. 84. Die Spenseranspielungen im „Return“ sind vollständig verzeichnet bei Wilhelm Lühr, Die drei Cambridger Spiele vom Parnass, Diss. Kiel 1900.

[2]) abgedr. in Todd's Spenser I, CLXXXVIII.

[3]) ed. Jiriczek 1903, p. 129.

epischen Teppich verflochten. Das wiedererstandene Altertum lieferte griechische Götter, Dämonen und Fabelwesen; aus dem volkstümlichen Aberglauben des Mittelalters gesellten sich Feen, Zauberer, nächtliche Unholdinnen, Riesen, Zwerge und Drachen hinzu; der eben verdrängte Katholizismus blieb noch mit frommen Pilgrimen und mit demütigen oder heuchlerischen Eremiten vertreten.

Überdies kam ein Heer von allegorischen Gestalten hinzu, die als Repräsentanten der zweiten Stoffschicht, nämlich der Darstellung religiöser, ethischer und sogar philosophischer Zeitprobleme, in die bunte Abenteuerlichkeit der äußeren sinnfälligen Handlung bedeutsam mahnend hinein ragen. Spensers Allegorien hatten auch auf englischem Boden mannigfache Vorläufer[1]); im besonderen waren 1563 Sackvilles kleine Stücke im „Mirrour for magistrates“ seiner Art schon recht nahe gekommen, aber Spenser übertraf sie alle durch die zwingende Anschauungskraft, mit der er Begriffe des geistigen Lebens wie wirkliche, willensbegabte Wesen hinstellte und leibhaftig mithandelnd an der Schürzung der Handlung beteiligt sein ließ. Hierin hat Spenser mit am stärksten fortgewirkt.

Zu der romantischen und allegorischen Stoffschicht trat drittens noch ein englisch-nationaler Komplex hinzu, der in jener Zeit gewaltigen politischen Aufschwungs einem gesteigerten patriotischen Hochgefühl entgegenkam. Die sagenhafte britische Vorgeschichte wird in der FQ in einem großen Exkurs behandelt (FQ II, 10), die englische Landeskunde wird bei der Hochzeit von Themse und Medway (FQ IV, 11) und auch sonst in überaus glücklicher mythologischer Einkleidung vorgeführt, und beinahe alle wichtigen Ereignisse des äußeren und inneren Staatslebens werden auf den vielverschlungenen Pfaden des Epos irgendwie berührt.

---

[1]) cf. Glasenapp, Zur Vorgeschichte der Allegorie in Spensers FQ, Diss. Berlin 1903.

Die Verknüpfung der verschiedenen Stoffmassen hat Spenser zum Teil dadurch vollzogen, daß oft ein und dieselbe Figur für alle drei Schichten Bedeutung hat. So ist Prinz Arthur nicht nur eine Hauptfigur der äußerlichen ritterlichen Handlung, er ist zugleich eine Allegorie des göttlichen Glaubens und stellt auch nach Bedarf den Grafen Leicester dar; oder Duessa hat nicht nur als gleißnerische Zauberin an den romantischen Begebenheiten teil; sie ist zugleich eine Verkörperung des religiösen Irrglaubens, und drittens ist sie deutlich ein Abbild der Maria Stuart. Manche späteren Dichter lernten von dieser spenserischen Kunst, ein einziges Personal in mehrfachem Sinne nutzbar zu machen.

Von großer Wirksamkeit war ferner die Sorgfalt, die Spenser der dichterischen Umwelt zuwandte. Hatte er die allgemeinen örtlichen und zeitlichen Verhältnisse des „Faerie land", in dem sich die heterogenen Elemente seines epischen Personals zusammenfinden mußten, wohlweislich ganz unbestimmt gelassen, so stattete er doch die einzelnen Szenerien mit einer verschwenderischen Fülle der Bildlichkeit aus und malte mit Gemütsruhe das landschaftliche und sonstige dingliche Beiwerk der Handlung[1]), selbst wenn dadurch der stetige Fortgang des Epos einmal verlangsamt wurde. Dabei bekundet er überall die überschwängliche Empfänglichkeit der Renaissance für starke Eindrücke der äußeren Welt. So zergliedert er mit andächtiger Ergriffenheit Offenbarungen sinnlicher Schönheit, mag sie sich nun an einem Frauenkörper (z. B. Belphoebe FQ II, 3, 22—31) oder an einem paradiesischen Lustgarten (Bower of bliss FQ II, 12) zeigen, und stellte besonders für mythologisch paraphrasierte Tages- und Jahreszeitenschilderungen (z. B. FQ I, 5, 2) viel nachgeahmte Muster auf. Aber er verweilt auch gern bei stimmungssatten Vorführungen des Schauer-

[1]) Häufig kopiert wurden zumal der Baumkatalog (FQ I, 1, 8—9) und Blumenregister wie Shep. Cal. IV 136—144 und Muiopotmos 185 - 200.

lichen (Cave of Despair FQ I, 9) und des Grotesk-Häßlichen (Entlarvung der Duessa FQ I, 8; Malbeccos Verwandlung FQ III, 10). Ueberall aber stellt er keine alltägliche, sondern eine pathetisch gesteigerte Umwelt hin und suchte sie durch alle Mittel eines lyrischen Vortrags dem Gefühl und der Anschauung des Lesers nahezurücken.

Lassen sich die Einwirkungen dieser eigentümlichen spenserischen Stoffwelt leicht erkennen, so unterschied sich seine Diktion viel weniger scharf von derjenigen seiner Zeitgenossen und hinterließ deshalb auch nicht so untrügliche Spuren. Spenser fand ja bereits in der heimischen Lyrik reiche Ansätze zu einer kultivierten Dichtersprache vor, die sich auf italienische Kunstpoesie und zum Teil auch schon auf die Tendenzen der Pleiade stützte; und selbst die Herübernahme der lyrischen Kunstrhetorik in das Epos war schon teilweise bei Sackville, Churchyard und Gascoigne, dann aber viel ausgeprägter bei Whetstone, dessen „Rock of regarde" (1576) offenbar auf Spensers Erzählungsweise stark gewirkt hat, vollzogen. Auch von dem Euphuismus, der seit 1579 im Schwange war, entnahm Spenser Anregungen: so besonders in den lyrischen und reflektierenden Partien des Epos, die vielen symmetrisch abgezirkelten Sätze, das Spiel mit parallel gefügten Perioden oder Satzteilen, mit kunstvoll stabreimenden Antithesen; ferner die fein ausgeprägten Sentenzen und Concetti und schließlich manche Formen der Wortwiederholung, vor allem die Anapher. Auch die „Semaine" des Du Bartas, die zumal seit dem Erscheinen von Sylvesters Übersetzung (1591) in dem ganzen protestantischen England ungeheuren Einfluß gewann (cf. Upham a. a. O. 147—216), berührte sich in manchem mit der FQ, sei es, daß Spenser direkt von Du Bartas lernte (Upham p. 168 ff.), oder daß beide die Tendenzen der Pleiade verwirklichten; solche gemeinsamen Erscheinungen sind etwa: die moralisierenden Einlagen; das häufige Hervortreten des Dichters mit persönlichen Meinungsäußerungen (Anrufung der Muse, Versicherung der eigenen Unzuläng-

lichkeit Stellungnahme zu dem Erzählten usw.); die Manier der langen katalogischen Aufzählungen; der Kultus der malenden Adjektiva und der schweren zusammengesetzten Partizipia; die bauschigen Vergleiche (zumal aus der klassischen Mythologie); das Vergnügen an Klangmalereien; die gelegentlich höchst derbe Wortwahl bei sonst gewähltester sprachlicher Kultur; endlich das spielende Wiederholen eines Wortes („jingle").

So waren alle Elemente, aus denen sich Spensers Diktion zusammensetzte, auch neben ihm in der zeitgenössischen Dichtung reichlich vertreten, und sie finden sich z. B. sämtlich bereits 1589, also vor dem Erscheinen der FQ, in Puttenhams „Art of English poesie" [1]). Aber freilich, Spenser hatte doch als erster in einem imposanten Werk die ganze Fülle der Renaissancerhetorik bewältigt, während vorher die Dichter mehr einzelne Erscheinungen des Petrarchismus, Euphuismus oder Ronsardismus manieristisch gepflegt hatten. Daher mußte Puttenham die Belege für die einzelnen Punkte seiner Poetik mühsam aus dem ganzen Bereiche der englischen Literatur zusammentragen, während sein Schüler Gill 1621 in der Lage war, fast sämtliche Beispiele für alle Gebiete der geschmückten Rede aus einem einzigen Gedichte, eben der FQ, zu entnehmen. So konnte Spenser, gerade weil er von allen modischen Stilmanieren lernte, ohne sich auf eine bestimmte festzulegen, bald als der erste und klassische Repräsentant der kunstmäßigen Dichtersprache betrachtet werden; in diesem Sinne nannte ihn Drayton 1605 „our first late great Reformer" [2]). Unter diesen Umständen lassen sich nur wenige und relativ geringfügige Eigenheiten von Spensers Diktion als sichere Kriterien verwenden, um spenserische Einflüsse zu erkennen.

Die Wiederholung von Worten und Satzteilen, die schon bei Sackville als starkes Mittel zur Erregung der Auf-

---

[1]) ed. Arber 1869, bes. p. 185—265.

[2]) Publ. of the Spenser Society No. 45 p. 6.

merksamkeit aus der Kunstlyrik herübergenommen war, wurde von Spenser auch in ihren künstlicheren Formen, die bei Puttenham und Gill in spinöser Terminologie gesondert werden, reichlich ausgebildet; so ist für ihn charakteristisch die Figur der Anadiplosis, d. h. der Zusammenprall zweier gleicher Wörter zwischen zwei Sätzen, z. B.:

„That they for love of him would algates dy;
Dy who so list for him, he was love's enemy."
(FQ III, 4, 26).

Gern verwendet er auch die Enargia, d. h. die erläuternde oder urgierende Wiederaufnahme eines Begriffes, z. B.:

„At last the Paynim chaunst to cast his eye,
His sudden eye flaming with wrathfull fyre
Upon his brother's shield." (FQ I, 5, 10).

Die Figur der Regressio (cf. Puttenham p. 229; Gill p. 123) hat ihr berühmtestes Beispiel bei Spenser in der häufig nachgeahmten Schilderung des Naturorchesters im Garten der Acrasia, wo auf die summarische Einführung

„Birdes, voices, instruments, winds, waters, all agree"

eine detaillierende Charakteristik der einzelnen Glieder folgt (FQ II, 12, 70—71). Die Wortwiederholung liegt auch der spezifisch spenserischen Gepflogenheit zugrunde, die ethische Erzählung durch Ausrufe oder Fragen zu unterbrechen, in denen die gemütliche Anteilnahme des Dichters unmittelbar zu Worte kommt, z. B.:

„Poor Colin Clout (who knows not Colin Clout?)"
(FQ VI, 10, 10).

„Who her despysed (ah! who would her despyse?)"
(FQ IV, 11, 5).

Viele Spensernachahmer haben gerade diese Eigentümlichkeit wegen ihrer schalkhaften Wirkung gern übernommen, wie denn auch der häufige Gebrauch der Ausrufspartikel „loe!" meist auf das Vorbild der FQ hinweist, deren klassische erste Stanze mit diesem Worte einsetzte. Eine



allgemeine Vergleichsfreudigkeit teilt Spenser zwar mit dem Euphuismus und mit Du Bartas; aber während jener die fabelhafte Naturkunde des Physiologus, dieser die klassische Mythologie einseitig bevorzugte, kannte Spenser keinerlei manieristische Beschränkung für das Stoffgebiet seiner Gleichnisse, die überdies auch an Häufigkeit und liebevoller Ausführlichkeit die beiden anderen Stilrichtungen weit hinter sich ließen[1]). Seine Nachahmer hielten sich am liebsten an seine den typisch-einfachen Naturerscheinungen (zumal denen des Lichtes, des gestirnten Himmels und der Gewässer) entnommenen Vergleiche.

Mehr als diese immerhin nicht ganz zuverlässigen Diktionskriterien kommt Spensers Behandlung von Sprache und Metrum für die Bestimmung seines Einflusses in Betracht. Seine archaistisch gefärbte Sprache geht zwar sicher auf Theorien der Pleiade zurück[2]) und hatte in England selbst in Sackvilles „Induction" einen schüchternen Vorläufer, wirkte aber doch als eines der markantesten Kennzeichen spenserischer Art und wurde alsbald in literarischen Kreisen lebhaft diskutiert[3]). Noch 1621 suchte Alexander Gill Spensers Gebrauch zu rechtfertigen: „Verba a vetustate repetita afferunt orationi maiestatem non sine delectatione. Nam et auctoritatem antiquitatis habent; et quia intermissa, gratiam novitati similem parant"[4]). Die allgemeine Entwicklung wandte sich aber hierin entschieden von Spenser ab, und man darf überall geflissentliche Spenser-

---

[1]) cf. W. Heise, Der Vergleich in Spensers FQ; Diss. Straßb. 1902.

[2]) cf. B. Fletcher, Areopagus and Pleiade, Journ. of German. Philol. II 437 ff.

[3]) Edw. Guilpin sagt in der „Skialetheia" (1598):

„Some blame deep Spencer for his grandam words;
Others protest that in them he records
His maister peece of cunning, giving praise
And gravity to his profound-prickt layes."

(Collier's Ill. of English literature VIII 53).

[4]) Logonomia Anglicana, ed. Jiriczek p. 107.

nachahmung vermuten, wo nach 1600 eine stark altertümelnde Sprache auftritt.

Auch Spensers Satzbau, der die langen, verschränkten Perioden liebt und dem grammatischen Gefüge durch Partizipialkonstruktionen, adverbiale Erweiterungen, Parenthesen und schwere Nebensätze Gewicht und stattliche Würde verleiht, blieb im wesentlichen auf den Kreis seiner Schüler beschränkt; bei ihnen beobachtet man denn auch eine ganze Reihe spezieller syntaktischer Besonderheiten fast regelmäßig: eigensinnige Inversionen, sehr freien Bau der Relativsätze, weitgehende Verwendung des relativischen Satzanschlusses zu Beginn der Stanze [1]), massenhafte Umschreibung auch des affirmativen Verbums durch to do usw. All dies gab der Darstellung ein ruhiges Behagen, das sich scharf unterschied von der knappen Prägnanz des Satzbaus, die von Ben Jonsons Anhängern gefordert wurde und sich zu Ende der hier besprochenen Generation auch weithin durchsetzte.

Spensers FQ-Stanze wurde zunächst auffallend selten unverändert übernommen, förderte aber allgemein die Benutzung schwieriger, geräumiger Strophengebilde für epische Gedichte. Anklang und Nachfolge fanden besonders: seine originelle Verwendung des Alexandriners als wuchtigen Strophenschlusses; seine Sorgfalt in der Strophenverknüpfung (z. B. dadurch, daß der Anfang einer Stanze einen Begriff aus dem Schlusse der vorhergehenden wieder aufnahm); sein freier Gebrauch des Enjambements zur belebenden Variation des syntaktischen Aufbaus der Stanze; seine ausgesprochene Vorliebe für Alliteration auch außerhalb der euphuistischen Concetti; endlich die jedem Canto vorangestellten „Arguments“ mit ihrem barocken metrischen und sprachlichen Gepräge.

Wie sich im einzelnen die Wirkung all dieser spenserischen Stilmerkmale bekundete, soll die nachfolgende Betrachtung der verschiedenen literarischen Gattungen belegen.

---

[1]) Hubert Engel, Spensers Relativsatz, Diss. Berlin 1908.

2. Das romantische Epos.

Spensers Epik fand keinen Schüler, der die gesamte in der FQ zu einer Einheit zusammengeballte Stofffülle von neuem hätte bewältigen können. Vielmehr zerbröckelte die epische Produktion sogleich in mehrere Sondergattungen[1]), unter denen sich besonders drei mühelos unterscheiden lassen. Die eine Gruppe hielt sich vorzugsweise an die romantische, äußere Handlung der FQ, legte also die bunte Abenteuerlichkeit des Rittertums oder die heidnische Mythologie ihrem Plane zugrunde; eine zweite knüpfte hauptsächlich an den philosophischen und religiösen Gehalt der FQ an und übernahm demnach vor allem das Allegoriengefüge; eine dritte Gruppe endlich beschränkte sich im wesentlichen auf die Weiterbildung der historisch-nationalen Partien der FQ. Aber trotz ihres eingeengten Grundplanes machten sich doch alle diese Epen mehr oder weniger die spenserische Methode der Stoffvermischung zu eigen, so daß fast überall die verschiedenen Schichten der FQ-Handlung, wenigstens in Ansätzen, sich nachweisen lassen

Die erste umfängliche Nachahmung der FQ war *Thule, or Vertue's history* (1598)[2]), ein abstruses Epos in Ottaverime, das der später durch seine Psalmenübertragung bekannt gewordene Francis Rous als halbwüchsiger Jüngling unter dem faszinierenden Eindruck der FQ-Phantastik verfaßte. Die wunderbare Begebenheit steht durchaus im Vordergrunde seines Interesses. Die typischen Motive der ritterlichen Sphäre werden in möglichst unheimlicher ausländischer Beleuchtung vorgeführt; „errant damsels" fallen in die Hände gewalttätiger Schurken, böser Zauberer oder Hexen und werden durch tugendhafte Idealritter gerettet; nächtliche Überfälle durch Räuberbanden, Kämpfe mit Riesen und wilden Tieren, Geistererscheinungen wechseln miteinander ab; Pilgrime, Eremiten und Abschweifungen in

[1]) vgl. Courthope, History of English poetry, III 6 ff.

[2]) Publications of the Spenser Society, No. 23 (1878).

die klassische Mythologie verstärken das romantische Kolorit. Aber der frühreife Schüler Spensers war doch ehrgeizig genug, seinen Hang für rein äußerliche Abenteuerlichkeit mit einem, wenn auch fadenscheinigen, geistigen Mäntelchen zu verbrämen. Das deutete er schon durch den anspruchsvollen Untertitel „Vertue's history“ an. So wetteiferte er in zahlreichen Allegorien, bei denen wiederum das groteske Element vorherrscht, mit dem Meister, stellt dem spenserischen „Bower of bliss“ ein mit knabenhafter Sinnenhitze gezeichnetes „Bower of fond delight“ gegenüber und ergeht sich gern in moralischen Betrachtungen, die sich, wie in der FQ, namentlich zu Anfang der Gesänge, mit Regelmäßigkeit einfinden. In der Diktion strebt er gleichfalls mit unzulänglichen Mitteln der FQ nach; die Syntax geht mit ihren schweren relativischen und parenthetischen Fügungen, mit ihrer ungewöhnlichen Wortstellung deutlich auf spenserische Wirkungen aus. Aber selbst dieser unflügge und deshalb ganz am äußerlichen haftende Nachäffer Spensers macht sich doch den archaistischen Wortgebrauch der FQ nur in ganz geringem Umfange zu eigen.

Mit einem Worte muß in diesem Zusammenhange Edward Fairfax' Tassoübersetzung *Godfreoy of Bulloigne* erwähnt werden (1600), deren hervorragende historische Bedeutung und Nachwirkung erst durch Koeppels tiefeindringende Untersuchung[1]) klargestellt ist. Hier bestätigte sich, was bereits Morley[2]) kurz hervorgehoben hatte: Fairfax übertrug Tasso „with Spenser in his mind“. Das geht so weit, daß er in vielen Fällen Tassostellen durch stoffliche Reminiszenzen aus der FQ bereicherte; mitunter weicht er von der italienischen Vorlage zugunsten eines spenserischen Ausdruckes ab; eine Fülle von spenserischen Formeln und Vergleichen, ferner Spensers Metrik und Wortschatz mitsamt seinen archaischen Neigungen fanden in die klassische

[1]) Anglia XII 103—142.
[2]) English writers X 460—462.

Tassoübersetzung Eingang, die auf diese Weise den Einflußkreis der spenserischen Darstellungsart noch erweiterte. Ihre Nachwirkung konnte Koeppel an zahlreichen kleinen Spuren noch durch das ganze 17. Jahrhundert erweisen, auch bei solchen Autoren, die, wie Edmund Waller und Dryden[1]), schon einer ganz anderen Zeitrichtung angehörten. Auf diesem indirekten Wege behielt also die formale Seite der FQ einen gewissen Einfluß noch zur Blütezeit des Klassizismus, als ein unmittelbares Anknüpfen an Spenser kaum noch in Betracht kam.

Wie Fairfax in formaler, so ist William Browne in stofflicher Hinsicht Spensers bedeutendster Schüler auf dem Gebiete des romantischen Epos. In *Britannia's pastorals* (1613, 1616)[2]) bemühte er sich entschlossen, alle Schichten von Spensers epischem Gefüge zu bewältigen, ohne in äußerlicher Nachäfferei steckenzubleiben. Gleich den Grundstock der Handlung, das Rittertum, modifiziert er erheblich: erschien es bei Spenser in vorwiegend heroischer Beleuchtung, so läßt Browne einen pastoral-idyllischen Charakter vorherrschen, der zwar in FQ VI vorgezeichnet, aber doch wohl auch durch Sidneys „Arcadia“ mitbestimmt war. Darin wurde Browne zum Vorläufer einer ganzen Gattung von „Heroic poems“, z. B. Chamberlaynes „Pharonnida“ (1659) usw. Daß Browne zahlreiche Motive der FQ verwertete, zumal die Geschichte des Marinell (FQ III, 4), der Florimell (FQ III, 7—8), der Amoret (FQ IV, 7), der Serena (FQ VI, 2—3) und des Timias (FQ VI, 6) hat schon Moorman[3]) ausführlich dargelegt. Die Einfügung allegorischer Figuren faßt Browne mit ganz anderem Ernst an als Rous; zwar wird nicht, wie in der FQ die Buntheit des Geschehens

---

[1]) Dryden nannte in charakteristischer Verknüpfung Spenser und Fairfax die beiden großen Lehrmeister der englischen Dichtersprache (1700 in der Vorrede zu den „Fables“).

[2]) ed. Goodwin, 1894, 2 vols.

[3]) Frederic W. Moorman, William Browne, his Britannia's pastorals and the pastoral poetry of the Elizabethan age, Straßburg 1897.

durch einen wohlgeordneten allegorischen Plan regiert, aber die einzelnen Allegorien sind doch als wirkliche Mithandelnde fest mit der Handlung verkettet und schließen sich teilweise zu umfänglicheren symbolischen Komplexen zusammen. So stellt eine große Szenenfolge die Buße und Bekehrung des Riot (Zuchtlosigkeit) dar und verwertet dabei ausgiebig den allegorischen Gehalt des ersten Buches der FQ. Riot wird durch die Pförtnerin Remembrance (cf. Pförtner Humilta FQ I, 10,5) in den Palast der Remorse geleitet, erduldet hier manche Qual (cf. FQ I, 10, 25—28), gelangt aber schließlich, vorbei an der unheimlichen Wohnung des Riesen Despair (cf. Cave of Despair FQ I, 9), hinauf zum Hill of Repentance (cf. Hill of Heavenly Contemplation FQ I, 10, 46), wo er zum Zeichen seines Wandels den Namen Amintas erhält und mit Aletheia, einem Abbild der Una, vermählt wird. Hier spiegeln sich unverkennbar alle Phasen des Läuterungsprozesses wieder, dem der Redcrossknight bis zu seiner Umtaufe in St. George und seiner Vereinigung mit Una (Wahrheit) unterworfen wird. Aus der antiken Mythologie ließ Browne nur niedere Gottheiten pittoresker Art (wie Satyrn oder Thetis) das Epos farbig beleben; aber in Vergleichen, Anspielungen und ganzen Exkursen (z. B. Brit. Past. II, 3, 286ff.) kommt die ganze heidnische Götterlehre wie bei Spenser zu ihrem Rechte. Ja, nach dem Vorbilde der Hochzeit von Themse und Medway (FQ IV, 11) führt auch er bei der Vermählung von Tavy und Walla (Brit. Past. II, 3) die englischen Gewässer wie griechische Flußgötter[1]) ein; man sieht, wie Browne auch das nationale Stoffelement der FQ übernahm.

Sehr bedeutsam für die Nachwirkung Spensers ist bei Browne das Überhandnehmen des gegenständlichen Details, die Freude an genrehaften Beschreibungen, anmutigen Örtlichkeiten, Landschaften, Tieren und Pflanzen. Browne überbietet hierin die spenserische Methode ebensosehr, wie

---

[1]) Direkte Bezugnahme auf die FQ-Stelle: Brit. Past. II, 4, 44.

es später Keats tat. Bei Browne wird die malerische Umwelt oft so sehr zur Hauptsache, daß die Konturen der Handlung völlig zerreißen. Seine Blumen- und Baumkataloge (I, 2, 353—382; II, 3, 351—412) erreichen eine bei Spenser unerhörte Ausdehnung. Die Turteltaube, die bei Spenser freundlich der Liebe Belphoebes dient (IV, 8), hat sich bei Browne (Brit. Past. II, 3, 61—212) zu einem ganzen Schwarm hilfreicher Vögel entwickelt, die jeder nach seiner Art der gefangenen Marina das Leben fristen und zu reizvollen Schilderungskünsten Gelegenheit bieten. Marginalnoten, wie „Description of a solitary vale“ (I, 4, 579), „Description of the cave of Famine“ (II, 1, 213) usw. machen den Leser noch besonders auf lange Abschnitte aufmerksam, die als Paradestücke gewürdigt werden wollen. — Die Komposition wird in Brit. Past., abgesehen von diesem farbigen Beiwerk, auch durch umfängliche lyrische Einlagen gestört[1]); auch hier liegt natürlich ein Gebrauch der FQ zugrunde, wie denn speziell in der langen Klage der Marina um ihren Sohn Doridon (Brit. Past. I, 3) an die monologische Szene angeknüpft wird, in der Cymoent ihren Marinell beweint (FQ III, 4).

So treu Browne den Inhalt der FQ weiterbildet, so entschieden schlägt er in Diktion, Sprache und Metrik andere Wege ein. Deutlich kündigt sich der Einfluß Ben Jonsons an, der die spenserische überfließende Fülle durch das klassizistische Stilprinzip der klaren Knappheit zu überwinden trachtete. Er befreit demgemäß seine Darstellung von allen schweren Formen der Repetitio und behält nur die spitze Doppelverwendung eines Adjektivs in einem Verse bei, die auch eine Gepflogenheit des Klassizismus blieb[2]); er entlastet seine Perioden von langen Nebensätzen und schwerem attributiven Beiwerk. Nur in den persönlichen Zwischenrufen des Autors oder in sonstigen

[1]) z. B. Brit. Past. I, 2, 5—128; 185—231; II, 3, 645—709; II, 5, 229ff.

[2]) z. B. „A fairer face match'd with a fairer mind“ Br. P. II, 3, 24.

Parenthesen, mit denen oft die an sich recht leichtbeschwingten Satzgefüge durchbrochen werden, klingt noch ein deutliches Echo der spenserischen Syntax[1]). Auf Spensers archaistische Ausdrucksweise, auf absonderliche Wortstellungen und auf die musikalischen Alliterationskünste leistet er völlig Verzicht und zollt der neuen Stilrichtung den stärksten Tribut, indem er Spensers stattliche Strophen durch rasch fortgleitende „heroic couplets" ersetzt. Nur für die lyrischen Einlagen verwendet er geräumige metrische Prachtgebilde, und jedem Canto schickt er ein skurriles „Argument" in dem von Spenser dafür benutzten Versmaß vorauf. Einen Teil der spenserischen Darstellungsfülle hat Browne in seinen Vergleichen gewahrt, die er nicht nur in größerer Anzahl, sondern auch in breiterer Ausführung gab, als es die streng klassizistische Norm erlaubte. Es war nicht unverdient, wenn Browne von wohlgesinnten Freunden als „secound Colin Clout", als wahrer Erbe von „Colin's oaten-pipe"[2]) gerühmt wurde, aber sein Bestreben, spenserische Romantik in unspenserischer Form darzubieten, fand keine Nachfolge; überhaupt deutet das, was sonst noch in der ersten nachspenserischen Generation an romantischen Epen überliefert ist, auf eine absterbende Gattung.

So würfelt Patrick Hannay's *Sheretine and Mariana* (1622)[3]) Motive des romantischen Epos völlig stillos durcheinander. Der Stoff ist an sich rein novellistisch: es ist eine rührende Liebesepisode aus der Zeit der österreichischen Türkenkriege. Aber wie das kleine Thema zu einem großen heroischen Epos aufgebauscht wird, darin zeigt sich der verhängnisvolle Einfluß Spensers auf einen urteilslosen Epigonen. Trotzdem die schmächtige Fabel zeitlich und örtlich mit peinlicher Korrektheit auch nach ihrer christlichen Bestimmtheit fixiert ist, wird ihr ein breitspuriger

---

[1]) z. B. Br. P. II, 3, 394; II, 3, 37—48.

[2]) Goodwins Ausgabe I, 12; II, 3, 8; Brownes charakteristische eigene Huldigung an Spenser findet sich Brit. Past. II, 1, 991—1004.

[3]) Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, 1905, I 643—674.

romantischer Rahmen gegeben, der Motive aus der FQ absurd ausbeutet: eine Vision führt den Dichter in die Schattenwelt zum Nachen des Charon; dort erzählt ihm Mariana ihre klägliche Geschichte und vergißt nicht, zur Erhöhung des romantischen Reizes lange Exkurse über ungarisch-türkische Historie mit starker Betonung des exotischen Milieus einzuflechten. Auch mit einem zaghaften Abstecher ins Allegorische würzt der ehrgeizige Epigone sein wunderliches Konglomerat: er läßt den liebesbekümmerten Sheretine in der Cave of Melancholy umkommen, kopiert aber sehr bezeichnend dabei lediglich die landschaftliche Szenerie der Cave of Despair (FQ I, 9), ohne auch nur den Versuch zu machen, die Melancholy selbst leibhaftig vorzuführen. Diese Nachäffung leerer Äußerlichkeiten bei völliger Verkennung des eigentlichen Gehaltes zeigt sich auch in Hannays Diktion. Das einfache Thema wird durch eine dröhnende Darstellung aufgedonnert, als wäre es ein großes Heldenepos. Was die FQ an kunstvoller Stilistik bot, wurde hier übertrieben. Mit allgemeinen Betrachtungen und Sentenzen, mit Repetitio, schmückenden Beiwörtern geht er verschwenderisch um. Sogar in der Sprache hält er sich noch an Spenser: Archaismen und schottische Provinzialismen verwendet er reichlich, und die zerhackte, altfränkische Syntax der spenserischen „Arguments" überträgt er nicht nur auf eigene Vorsprüche, sondern auch auf eine große Partie des Textes (bes. Canto II, St. 56—63). Als Metrum gebraucht er die von Spenser gern gepflegte sechszeilige Strophe $\frac{5}{ababcc}$ und ahmt dabei mit affektierter Künstlichkeit die spenserische Alliterationstechnik nach.

Noch lockerer sind die Beziehungen zu Spensers romantischem Epos bei George Wither's *Fair Virtue, the mistress of Philarete* (publ. 1622, wohl früher entstanden)[1]). Der Gattung nach ist dies sonderbare Gedicht sicherlich eher an die Sonettenzyklen anzuknüpfen, die im

[1]) Ausg. in Arber's English garner, 1882, IV 353—510.

letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im Schwange waren; aber die lange Folge von Lobpreisungen auf die Geliebte (in leichtfüßigen Achtsilblern mit eingestreuten lyrischen Versmaßen) ist ungeheuer aufgeschwellt durch szenisches Beiwerk, wie es Spenser verwandte, auf den sich ja das Gedicht mehrfach bezieht (p. 414, 482). In den Naturbeschreibungen fand schon Saintsbury[1]) spenserischen Charakter und die gedehnten Zergliederungen der Reize der „Fair Virtue“ lehnen sich offenkundig an Vorbilder der FQ an, wenn auch die einfache Schönheitsfreude Spensers hier schon oft einen Stich ins Lüsterne erhält. Aber Withers langausgesponnene erotische Situationen entfernen sich, bei manchen Nachahmungen im Äußerlichen, vollends ganz von spenserischem Geist und leiten mit ihrem raffinierten Hin- und Herpendeln zwischen Tugendgerede und Lustschauern zu jenem prätenziös-frivolen Spiel über, das in der höfischen Gesellschaft Karls I. „Platonic love“ hieß. Ganz zu geistreichem Spiel umgebogen ist Spensers Allegorisierungskunst: Der Leser soll bei den Liebesbeziehungen zwischen Philarete und Fair Virtue absichtlich im unklaren gelassen werden, ob es sich um wirkliche oder sinnbildliche Vorgänge handelt.

Bei Hannay wie Wither sind es nur Äußerlichkeiten und ornamentales Beiwerk, was von Spenser noch herüberwirkte. Mit der Gattung des romantischen Epos im spenserischen Sinne war es überhaupt vorbei. Sie erwachte erst wieder unter dem Einfluß des französischen Preziösen-Romans in den „Heroic Poems“ eines Chamberlayne, Davenant usw., die sich der spenserischen Epik nur noch gelegentlich erinnerten oder sich in bewußten Gegensatz zu ihr stellten.

3. Das allegorische Epos.

Das romantische Epos als eine spezielle Abzweigung von der FQ zeigte sich im Grunde von geringer Lebenskraft: die äußere, romantische Stoffwelt Spensers, die hier

[1]) History of Elizabethan literature, 1887, p. 305.

im wesentlichen angebaut wurde, wurzelte doch zu sehr in einer vergangenen Zeit. Was die unmittelbare Gegenwart noch beständig in heftiger Erregung hielt, waren die Fragen, die in der allegorischen Handlung der FQ zur eindrucksvollsten Gestaltung kamen: die leidenschaftliche Erörterung religiöser und, eng damit verbunden, ethischer Probleme war seit der Reformation noch nicht verstummt, und in Cambridge hatte sich eine einflußreiche Theologenschule aufgetan, die sich bemühte, die Lehren des protestantischen Christentums mit dem von Italien aus eingedrungenen Renaissanceplatonismus in Einklang zu bringen, und bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus in Ansehen und Blüte stand. Für die dichterische Bewältigung solcher theologischen und philosophischen Probleme wurde die FQ auf lange Zeit das klassische Vorbild.

Wie unmittelbar belebend die spenserische Allegorisierungsmethode schon auf Zeitgenossen wirkte, läßt sich an mehreren didaktischen Gedichten von Nicholas Breton[1]) interessant verfolgen. Sein erstes allegorisches Gedicht *A floorish upon Fancie* (1582) zeigt noch ganz die starren Formen der mittelalterlichen Minneallegorie. Der Palast der Fancie wird bis zu den kleinen Details der Küchengeräte und Toilettegegenstände sinnreich beschrieben, aber eine ernste Verlebendigung der Personifikation wird nicht einmal angestrebt. So bleibt das Ganze eine mit metaphorischem Bildwerk verzierte Deklamation über die eitlen Reize der Phantasie. Als derselbe Breton zehn Jahre später *The pilgrimage to Paradise* herausgab, war der Einfluß Spensers nicht nur an der modernen, sechszeiligen Strophenform zu bemerken, die den holprigen und altertümlichen Riding-rhyme des ersten Werkes verdrängt hatte. Die Allegorien haben anschauliche Fülle gewonnen. Jeder der fünf Sinne, die dem Pilger nach dem Himmelreich in einem unheimlich finsteren Walde (eine offen-

[1]) Works, ed. Grosart, Chertsey worthies' library, 1879, 2. vols.

kundige Anlehnung an den ersten Gesang der FQ) begegnen, wird mit kräftigen Farben geschildert; und auch die klassische Mythologie muß nach Spensers Vorgang ihre Gestalten herleihen, um Kräfte des Menschenlebens zu versinnlichen: Venus, Diana, Ceres und Flora treten auf und werden nach ihrer Erscheinung und ihrem Gefolge ebenso sinnfällig ausgemalt, wie die Verkörperungen des Ehrgeizes, der Wahrheit und der Lüge (eine siebenköpfige Schlange, ähnlich dem Drachen Error, FQ I. 1). Freilich, zu einer eigentlichen Handlung kommt es auch hier nicht: die allegorischen Figuren ziehen revuemäßig, wie in einem Maskenzuge, vorüber und werden lediglich durch Beschreibungen oder durch eigene Reden charakterisiert.

In ähnlicher Weise läßt der schrittweise sich vertiefende Einfluß von Spensers allegorischer Methode sich in den Werken eines der bedeutendsten didaktischen Dichter der Zeit, Sir John Davies of Hereford[1]), verfolgen. Das erste umfängliche Werk seiner Frühzeit, *Mirum in modum. A glimpse of Gods glorie, and the soules shape* (1602), ist eine platonisierende Abhandlung über die Funktion der Seele, besonders in ihrem Verhältnis zu den Sinnen. Stoffliche Zusammenhänge mit Spensers „Hymns“ sind wahrscheinlich, aber der rein lehrhafte Vortrag wird durch keinerlei anschauliche Einkleidung gehoben, höchstens die anspruchsvolle Strophenform $\overline{\text{abab bcdc dd}}^{\,5}$ sowie die vorsichtig eingestreuten Archaismen verraten die Kenntnis der FQ. In den beiden nächsten Werken *Microcosmos; the discovery of the little world* (1603) und *Summa totalis, or All in All, and the same for ever* (1607) übernimmt er die metrische Form der FQ mit der einzigen Abweichung, daß er den letzten Vers nicht wie Spenser zum Alexandriner verlängert; auch sonst scheint er schon öfter von der FQ lernen zu wollen. So fügt er in den „Microcosmos“, freilich ganz obenhin, Allegorien ein, damit das Werk doch nicht ledig-

---

[1]) Works, ed. Grosart, Chertsey worthies' library, 1878, 2 vols.

lich ein versifiziertes Lehrbuch der Physik und Anthropologie bleibe; und in der „Summa totalis“ unterbricht er die spitzfindigen theologischen Erörterungen über das Problem des freien Willens hin und wieder durch ausgeschmückte Naturschilderungen und Anrufungen der Muse. Zum vollen Durchbruch kommt der Einfluß Spensers aber erst 1609 in *Humour's heaven on earth; with the civile warres of Death and Fortune.* Hier wird eine Morallehre nicht mehr in systematischer Auseinandersetzung, sondern in durchgreifender, allegorischer Umprägung geboten. Die drei Brüder Poliphagus (Schlemmerei), Epithymus (Buhlerei) und Hyselophronus (Hoffart), verzogen durch die schwache Mutter Phusis (Natur) und vollends verdorben durch den Erzieher Praxis (Gewohnheit), lassen sich durch keine Mahnungen des Chronus, Logus (Vernunft) noch der Nosus (Krankheit) oder der Aletheia zur Besserung bewegen und verfallen daher unversehens dem Thanatus (Tod), der sie dem schrecklichen Tier Gehenna (Hölle) ausliefert. Die Allegorien bilden also das einzige Personal und sind nicht wie bei Spenser in eine romantisch-ritterliche Sphäre eingebettet. Auch ist es Davies nicht recht gelungen, die allegorischen Gestalten in lebhafter Aktion aufeinanderprallen zu lassen; ihre Wirksamkeit erschöpft sich allzusehr in langen Warnungs- und Rechtfertigungsreden. Das Hauptaugenmerk hat Davies darauf gerichtet, seine Allegorien mit vollkommen spenserischer plastischer Daseinsfülle hinzustellen. Lange Strophen verwendet er auf die Beschreibung ihres Kostüms, ihres Körpers, ihrer Behausung; er bedient sich auch des spenserischen Kunstgriffes, durch Merkmale von saftiger Derbheit dem Leser um so sicherer die Leibhaftigkeit der allegorischen Scheinwesen zu suggerieren; ja, mitunter geht er in der Verwertung komischer oder niedrigrealistischer Einzelzüge so weit, daß man an die parodisierenden „Spenserian imitations“ des 18. Jahrhunderts erinnert wird. So, wenn er von Poliphagus sagt:



His Buttons, and the Holes that held them fast,
His brest made still to strive which best could hold;
But yet that brest made one another brast,
And so it selfe did swell as burst it would;
Who was some two elles compasse in the waste,
And had not seen his knees since two daies old;
No Points he us'd; whose bumme and Belly burst,
Held up his Sloppes, as strait as they were trusst. —

A paire of button'd Buskins casd his Legges,
Which were all Calfe from Hams unto the Heele . . .
(St. 5, 6.)

Aber Davies konnte sich für solche burlesken Details durchaus auf Spenser berufen (z. B. Gluttony FQ I, 4; die ganze Malbecco-Episode III, 10), der sie freilich nie so dicht aufeinander folgen ließ, wie Davies es im ganzen ersten Teil seines Gedichtes tut. — Deutlich spürt man in „Humour's heaven on earth" das Bestreben, das spenserische Kolorit noch durch Mittel der Diktion und Sprache zu verstärken. Die euphuistische Künstelei der früheren Werke ist einem ruhigeren Vortrag gewichen, und die Repetitio benutzt Davies jetzt viel weniger als früher zur spitzen Ausprägung paradoxer Concetti, sondern er läßt sie mehr in der einfacheren Weise Spensers lediglich zum euphonischen Schmuck und zur nachdrücklichen Betonung der einmal angeschlagenen Gefühlsmomente eintreten[1]. Die Syntax ist mit ihrem behaglichen Periodenbau, ihren sorglos eingestreuten Parenthesen, ihren oft unvollständigen oder anakoluthischen Gefügen, ihren ungenau bezogenen Relativsätzen, ihrer absichtlich kapriziösen Wortstellung sorgfältig dem Vorbilde Spensers angepaßt, der auch dem Wortschatz die kecke Unverblümtheit vieler volkstümlicher Kraftwörter sicherte. Drastische sinnliche Einkleidung und

[1] z. B.: „Oh! to embrace her that embraceth all
That Beauty can embrace, is to infold
In mortall Armes, Armes supernaturall." (St. 30.)

„Repentance oft (too oft) comes too too late
(Though better late than never to repent)." (St. 90.)

Darstellung war hier unter Spensers Führung einem Dichter gelungen, der vorher an die trockenste philosophische und theologische Didaxe seine beträchtliche metrische und stilistische Kunstfertigkeit verschwendet hatte.

Im gleichen Jahre 1609 gab Davies in „The holy rood, or Christ's cross" sozusagen eine Fortsetzung von Du Bartas' „Weeks"[1]). Laufen bei ihm die Einwirkungen Spensers und Du Bartas' in deutlicher Trennung nebeneinander, so flossen sie in Giles Fletchers *Christ's victorie, and triumph in heaven, and earth over, and after death* (1610)[2]) in einem einzigen Werke zusammen[3]). Der Gattung nach gehört dieses umfängliche biblische Gedicht näher zu Du Bartas; doch hat es in seiner ersten Hälfte sogar stofflich die stärksten Einflüsse von Spenser her erfahren. Der erste Gesang „Christ's victory in heaven" betitelt, ist rein allegorisch als Streitrede zwischen Justice and Mercy gehalten, ohne daß Christus selbst überhaupt auftritt; dabei ist die Mercy so eng nach Spensers Belphoebe gezeichnet, daß sich wörtliche Parallelen ergeben[4]). Der zweite Gesang „Christ's victory on earth", läßt wiederum die Versuchung Christi nicht nach den evangelischen Berichten durch den Satan, sondern durch drei allegorische Gestalten erfolgen;

---

[1]) cf. Upham, French influence in English literature, 1908, p. 119.

[2]) Poetical works of Giles and Phineas Fletcher, ed. F. S. Boas, 2 vols., Cambridge 1908.

[3]) G. Fletcher stellt selbst in der Vorrede zusammen „thrice-honour'd Bartas, and our (I know no other name more glorious then his own) Mr. Edmund Spenser, two blessed Soules" (Boas' Ausg. I, 11).

[4]) Von Mercy heißt es:

And on thine *eyelids* waiting thee beside,
Ten thousand *Graces sit*, and when they move
To earth their *amorous belgardes* from above
They fly from heaven" . . . . (Chr. Vict. I, 46.)

Von Belphoebe sagte Spenser:

„Upon her *eyelids* many *Graces sate*,
Under the shadow of her even browes,
Working *belgardes* and *amorous* retrate." (FQ II, 3, 25.)



zuerst durch Despair, der sich dem Heiland ganz wie Archimago (FQ I, 1) unter der Maske eines hilflosen alten Eremiten nähert und ihn in die „Höhle der Verzweiflung" führt, in der wir den ganzen Apparat aus FQ I, 9 wiederfinden; sodann will ihn Presumption verlocken, die wohl von Spensers Lucifera (FQ I, 4) abstammt, und zuletzt wird er in das „Bower of Vain Glory" entrückt, eine phantastische Verquickung von Spensers „Bower of bliss" (FQ II, 12) und „Cave of Mammon" (FQ II, 7). In den beiden letzten Gesängen, die Christi Passion, Auferstehung und Himmelfahrt in der breiten Art des Du Bartas schildern, fehlen die stofflichen Nachwirkungen Spensers, während seine Diktion und Sprache noch immer wirksam bleiben. Charakteristisch dafür ist die überaus vielseitige Verwendung der Repetitio, die zwar oft genug in mehr euphuistischer als spenserischer Manier für gesuchte Concettispielereien dienstbar gemacht wird[1]), aber doch auch deutlich an spezifisch spenserische Formen anknüpft. So feiert die Figur der Anadiplosis in der Schlußstrophe geradezu Orgien:

> „Impotent words, weake sides, that strive in vaine,
> In vaine, alas, to tell so heav'nly sight,
> So heav'nly sight, as none can greater feigne,
> Feigne what he can, that seemes of greatest might,
> Might any yet compare with Infinite?
> Infinite sure those joyes, my words but light,
> Light is the pallace where she dwells. O blessed wight!"
>
> (C. IV, St. 51.)

Solche übertreibenden Auswüchse sind aber doch nur vereinzelt. Meist macht sich der Einfluß der FQ wohltuend bemerkbar in der farbigen Gestaltung der Umgebung, in schönen Landschafts- und Naturschilderungen, die teilweise durch mythologische Paraphrasierung gehoben sind (z. B. II, 14). Spensers Liebe zu reicher Bildlichkeit ist auch in G. Fletchers weit ausgeschmückten Vergleichen wiederzuerkennen (z. B. II. 10, 35, 36), ferner in der Anspielung

---

[1]) z. B. Christ's vict. III, 63; I, 1.

auf heidnische Göttergeschichten mitten in einem christlichen Epos, in der reichen Verwendung malender Adjektiva, die, wie bei Spenser, besonders gern in chiastischer Stellung verdoppelt werden[1]). Überhaupt gestattet sich auch G. Fletcher wie Spenser pittoreske Eigenheiten der Wortstellung und liebt einen weitläufigen, wenn auch wohlgegliederten Periodenbau, dem er insbesondere durch Bevorzugung relativischer Beisätze ein ernsthaftes Gewicht verleiht; doch geht er in der abzirkelnden Parallelisierung der Satzteile viel systematischer vor als Spenser und scheint hierin von Davies of Hereford gelernt zu haben. In Archaismen legt er sich große Zurückhaltung auf, verwendet jedoch die Alliteration in demselben Umfange wie Spenser, dessen neunzeilige Stanze auch unzweifelhaft das Vorbild für seine eigene Strophenform abgegeben hat $\binom{5 \text{——} 6}{\text{abab bccc}}$.

Ganz ähnlich wie bei G. Fletcher half Spenser auch bei Thomas Robinsons *Legend of Mary Magdalene* (ca. 1620)[2]) einen an sich konkreten epischen Stoff einerseits auf gewisse Weise zu entmaterialisieren, anderseits aber mit mannigfachem bildlichen Beiwerk farbig zu beleben. Der neutestamentliche Bericht über die schöne Sünderin ist hier beinahe vollständig in eine allegorische Handlung umgegossen, die sich ziemlich sklavisch an den Apparat der FQ anschließt. Spensers „Cave of Despair“ kehrt hier als „Cave of Melancholy“ wieder; aus Spensers „Wald des Irrtums“ hat Robinson einen „Forrest of Wisdom“ gemacht, der mit seinem Vorbilde sogar den charakteristischen Baumkatalog gemein hat[3]); der „Pallace of Wisdom“ kann seine Abstammung von Spensers House of Holinesse (FQ I, 10) nicht verleugnen, zumal unter

[1]) z. B.: „And rise with goodly grace and courage bold.“ (II, 13.)
„With prone obeysance, and with curtsie kinde.“ (II, 17.)

[2]) ed. Oskar Sommer, Early Engl. Text Society, E. S. LXXVIII, 1899; mit ausführlicher Einleitung.

[3]) Mary Magd. p. 47, v. 1039—1046; cf. FQ I, 1, 8. 9.

seinen Bewohnern sich wohlbekannte spenserische Gestalten befinden, wie Repentance und Pförtner Humility (FQ I, 10, 5. 27), und Spensers Acrasia (FQ II, 12) und Lucifera (FQ I, 4) sind zu einer einzigen Gestalt Pleasure verschmolzen, die auch Aphrodite genannt wird, wie denn überhaupt die antike Mythologie bei Robinson noch stärker mit dem neuen Testament verquickt wird als bei G. Fletcher. So hat er verschiedentlich griechische Göttergestalten in allegorischer Umdeutung übernommen, und umgekehrt wird Maria Magdalena als „our distress'd Andromede", ja sogar Christus als „the winged Perseus of the skie" bezeichnet (p. 46, v. 1007). Auch mannigfaltige Einzelmotive weisen auf die FQ zurück. Die romantische Taube, die Maria Magdalena durch den Wald der Weisheit führt (p. 47), stammt aus FQ IV, 8. Die Zergliederung der Schönheit Belphoebes wird für Maria Magdalena breit wiederholt (p. 16—18), und auch sonst wetteifert Robinson in Blumenkatalogen (p. 21, v. 311—326)[1]), in glanzvollen Lustgärten und düsteren Höllenszenerien sowie in strophenfüllenden Gleichnissen mit spenserischen Prunkstellen. Wie Spenser schmückt er seine Sprache verschwenderisch mit malenden Adjektiven und allen Arten der Repetitio, die er einmal in einem Paradestück V. 1175—1206 nebeneinander vorführt; mit dicht gesäten Archaismen und aparten sprachlichen Neubildungen (ramillet, pillastrells usw.) sucht er der spenserischen Redeweise noch näherzukommen als G. Fletcher, dessen Strophenform er akzeptierte.

Wo in Schottland religiöse Stoffe behandelt wurden, drang Spensers freiere Renaissancesinnlichkeit nicht ein, vielmehr hielt man sich an das strengere Muster des Du Bartas. Das große Ottaverime-Epos *Doomes day, or the great day of the Lord's judgement* (1614) von Sir William Alexander, Earl of Stirling,[2]) mutet nach Stoff

---

[1]) cf. in Herfords Ausgabe des Shep. Cal. (1895) die Anmerkung zu Shep. Cal. IV, 143.

[2]) Poetical works, Glasgow 1872, III 1—427.

und Darstellung wie eine Fortsetzung der „Semaines“ bis zum jüngsten Gericht an. Spenserische Symptome lassen sich höchstens in den allerdings reichlichen Episoden erkennen, in denen klassische Mythologie und Geschichte mit der christlichen Eschatologie verbunden werden. So müssen sich auch Gestalten der Göttersage wie Leda dem jüngsten Gericht unterwerfen, und die Hölle („Plutoes ugly seat“ p. 379) hat auch hier manches mit dem griechischen Hades gemein.

Der eigentliche Herd der Spenser-Schülerschaft blieb doch Cambridge, wo neben Giles Fletcher vor allem sein Bruder Phineas allegorische Dichtung pflegte. In dem halb historischen, halb allegorischen Gedichte *The Locusts, or Appolyonists* (1627)[1]) werden auf höchst merkwürdige Weise spenserische sinnbildliche Gestalten zur Darlegung der Pulververschwörung aufgeboten. Die trügerische Schönheit der Sin, der Pförtnerin der Hölle (Canto I, St. 10ff.), ist deutlich nach der Duessa gezeichnet. Die Gestalt des Despair (C. I, St. 15) geht auf FQ I, 9 zurück. Die doppelnamige Allegorie des Betruges, der zugleich Jesuitengeneral ist[2]), vereinigt in sich die beiden spenserischen Figuren Proteus (FQ III, 8, 40ff.) und Malengin (FQ V, 9). In der blind-tauben alten Vettel „Ignorance“, die zu Rom den päpstlichen Palast bewacht, und ihrer Tochter Superstition erkennt man leicht Corceca und ihre Tochter Abessa wieder, die FQ I, 3 dieselbe Bedeutung haben.

Auch in Ph. Fletchers Diktion, Metrum und Sprache ist Spenser als Vorbild zu spüren, doch tritt das alles noch deutlicher in seinem Hauptwerk hervor, *The Purple island, or the isle of man* (1633 publiziert, aber früher entstanden). Von sicher spenserischen Formen der Repetitio findet sich die Enargia in beiden Werken gleichmäßig häufig und ist zu einer durchgehenden Manier geworden, z. B.:

---

[1]) Works of G. and Ph. Fletcher, ed. F. S. Boas, I 125—186.

[2]) „Once Proteus, now Equivocus he hight“ II, 5.

„When loe a sudden noyse breakes th'empty aire;
A dreadfull noyse which every creature daunts.“ (Loc. I, 8).

„Cosmos the batell guides, with loud alarmes;
Cosmos, the first sonne to the Dragon red.“[1])
(Purple Isl. VIII, 14).

Kunstvolle Beispiele für Regressio enthält besonders das spätere Werk, z. B. die ganze Strophe I, 7. Mythologisch-paraphrasierte Naturschilderungen, schon in den Locusts geübt (z. B. die Nacht I, 5—7), werden in „Purple island“ an die Spitze jedes Canto gestellt. Weitausholende Vergleiche, gleichfalls aus Spensers Schule stammend, bleiben ein gepflegtes Stilelement (z. B. Locusts I, 21, II, 4, 12, 31; Purple Island II, 8, IV, 7, V, 47). Ebenso spürt man an dem weitschichtigen Periodenbau, der indes durch starke Emjambements in Bewegung gesetzt wird, und an den Strophenformen (Locusts: $\overset{5 — 6}{\text{abababccc}}$; Purple island: $\overset{5 — 6}{\text{ababccc}}$), daß Fletcher auch in der äußeren Form gern „the Spenser of this age“ sein wollte, als den ihn Quarles 1633 in einem Geleitgedichte feierte[2]). In Wirklichkeit war in Phineas Fletchers allegorischer Epik nur noch ein sehr matter Nachklang von Spensers Geist übrig geblieben. Dabei stützt er sich doch auch stofflich ganz auf Spenser: sein ganzes Epos von zwölf Gesängen ist nur eine breite Aufschwellung des „House of Alma“ aus FQ II, 9 und 11[3]). Wie Spenser gibt er zuerst eine allegorische Darstellung der anatomischen Organisation des menschlichen Körpers (wobei im Grunde

---

[1]) Vergleiche hierzu besonders FQ II, 11, 19:

„The fierce Spumador trode them down like docks;
The fierce Spumador, borne of heavenly seed“ . . . .

[2]) Boas' Fletcher-Ausg. II 284.

[3]) Ph. Fletcher selbst betont dies Abhängigkeitsverhältnis in einem Exkurs über seine poetischen Vorläufer (Purple Isl. VI, 5—7; 51—22); der Einfluß der anatomischen Partie aus Du Bartas (cf. Upham a. a. O. p. 200ff.) ist nur für Einzelheiten zuzugeben. Das Urmuster für all solche Zerlegungen des menschlichen Körpers ist in Platons Timaeus zu finden.

nur die konsequent durchgeführte topographische Anordnung nach einem Inselpaare Arren und Thelu sein Eigentum ist) und läßt sodann einen Kampf zwischen den Mächten der Sinnlichkeit und der Sittlichkeit sich entspinnen. Massenhaft sind dabei Figuren der FQ übernommen, teilweise sogar unter Beibehaltung des Namens, so z. B. zwei von Spensers glücklichsten Schöpfungen: Eumnestes (Gedächtnis) und Phantastus (Einbildungskraft)[1]. Aber gerade durch die Menge des verarbeiteten spenserischen Gutes wird der Mangel spenserischen Geistes um so augenscheinlicher. Die Allegorien sind zwar farbig und lebhaft genug, mit mancher glücklichen Anschauung hingestellt[2], aber man merkt ihnen doch allzuoft an, daß der Dichter selbst sie nicht mit zwingender Leibhaftigkeit erschaut, sondern mühsam erklügelt hat, um seine anspruchsvollen anatomischen Kenntnisse an den Mann zu bringen. Hatte Spenser im „House of Alma“ den Schleier des geheimnisvoll Phantastischen so gut zu wahren verstanden, daß noch 1644 Sir Kenelm Digby der Deutung einer einzigen Stanze in einer besonderen Schrift mit schwerem neuplatonischen Rüstzeug zu Leibe ging[3], so zeigte der Epigone seine auf platte Didaxe gerichtete Geistesart in den Randnoten, durch die er seine eigenen poetischen Figuren fortlaufend kommentiert. Ja, oft genug scheint eine Strophe nur eingefügt zu sein, um zu einer gelehrten Marginalnote Gelegenheit zu bieten. Schon die Isolierung des Stoffes ist ganz unspenserisch: In der FQ ist die besinnliche Geschichte vom Leibe des Menschen behutsam als Episode in eine farbenreiche Handlung eingebettet; bei Fletcher ist sie zu einem ermüdenden Epos

---

[1]) Purple Isl. VI, 46 ff. FQ II, 9, 52. 58.

[2]) cf. Merrie Diazone (Zwerchfell) IV, 11; Lingua, die kokette Frau des Gustus, V, 56; Fair Voletta, Gemahlin des Prince Intellect, VI, 57 etc.

[3]) „Observations on the 22d stanza in the 9th canto of the 2d book of Spencers Faery Queen. Full of excellent notions concerning the frame of man, and his rationall soul.“ In Todd's Spenser IV 80 ff.

von zwölf Gesängen ausgereckt und verliert in dem nüchternen Schematismus der Anordnung und Ausführung allen Reiz. Auch die reichlich eingestreuten Landschaftsbilder und Motive aus der antiken Mythologie erwecken nur den peinlichen Eindruck, daß hier ein spenserisches Rezept sozusagen handwerksmäßig ausgeschlachtet wird.

So zeigt sich auch in dem allegorischen Epos die sterile Versteinerung des spenserischen Einflusses am Ende der ersten nachelisabethanischen Generation: stoffliche und formale Eigenheiten der FQ werden mit epigonenhafter Unselbständigkeit kopiert, der reiche innere Gehalt der spenserischen Dichtung aber ist einer schulmeisterlichen Öde gewichen.

4. Das historisch-nationale Epos.

Während für das allegorische und romantische Epos die FQ unbedenklich als maßgebliches Vorbild angesetzt werden darf, war die historisch-nationale Stoffschicht der FQ nicht stark genug ausgeprägt, um ältere Leistungen ähnlicher Art zu verdrängen und selbstherrschendes Muster einer besonderen Schule zu werden. Englische Geschichte der Vorzeit und der unmittelbaren Gegenwart, englische Heimatskunde und englische Sagen waren zwar auf Schritt und Tritt in Spensers Epos verwertet, gelangten aber doch in der ununterbrochenen phantastischen oder allegorischen Umrahmung oder Verhüllung zu keiner klar faßlichen Darstellung. Spensers Einfluß konnte sich also in dieser epischen Sondergattung, die sich jetzt zu bedeutenden Leistungen aufschwang, wesentlich in formaler Hinsicht betätigen, während daneben die Werke von Vorgängern besonders durch ihren Stoff noch nachwirkten; so der „Mirror for magistrates“ (seit 1563), eine Sammlung von Monographien, in denen die Schicksale einzelner historischer Persönlichkeiten meist schon in modernen romanischen Strophenformen behandelt wurden; ferner buntscheckige epische Sammelsurien, wie William Warners

„Albion's England“ (1586)[1]) oder Thomas Churchyards „The worthines of Wales“[2]), in denen topographische, halb-historische und legendarische Stoffe, meist in altmodischen Balladenmetren, sorglos aneinander gereiht waren.

Den großen Fortschritt von solchen zusammengezettelten erzählenden Einzelgedichten zu einem wirklichen Epos, in dem ein großer Stoff in einheitlicher, moderner Form und Darstellung planmäßig verarbeitet wurde, vollzog in der englischen Dichtung erst Spensers FQ; und in dieser Hinsicht war auch Samuel Daniel[3]) Spensers Schüler, als er nach einem kleinen Erstlingswerk im Stile des „Mirror for magistrates“ („Complaint of Rosamund“ 1592) sich 1595 mit den *Civile wars betweene the two houses of Lancaster and Yorke*[4]) dem großen Epos zuwandte. In der Stoffbehandlung freilich stellt er sich von vornherein in scharfen Gegensatz zu Spenser. Gleich im Eingang betont er, er wolle reine Historie geben:

> „Unintermixed with fiction's fantasies,
> I versifie the troth, not Poetize;“ (Civile wars I, 5)

und noch schärfer weist er auf Spenser, wenn er 1599 (nach dem Tode Spensers!) betont, er baue sein Werk

> „. . . on no imaginarie ground
> Of hungry shadowes, which no profit breede;
> Whence musicke-like, instant delight may growe,
> Yet when men all do knowe, they nothing knowe.“
> (Civile wars V, 5).

Diese phantasiefeindliche Geistesrichtung Daniels, der übrigens später eine „History of England“ in Prosa verfaßte, hinderte ihn nicht, für seine eigene Darstellungsweise, der ursprünglich, z. B. in „Complaint of Rosamund“, eine gewisse Nüchtern-

[1]) Chalmers' English poets, 1810; cf. Sidney Lee im Dict. of nat. biogr.

[2]) Publ. of the Spenser Society Nr. 20 (1876).

[3]) Works, ed. Grosart, 1885, 4 vols.

[4]) Buch I—III erschienen 1595, Buch V 1599, Buch VI u. VII 1601, Buch VIII 1609.



heit anhaftete, einigen sparsamen Schmuck aus Spenser zu borgen. Manche Vergleiche hat er aus der FQ entlehnt[1]). Gern bringt er Parenthesen mit persönlichen Zwischenbemerkungen in spenserischem Tonfalle an. Unter den Wiederholungsformen pflegt er die Anadiplosis, benutzt aber sonst die Repetitio mehr zu epigrammatischem Wortspiele. Die Ausrufspartikel „loe!" flicht er sehr häufig zur Belebung ein. An malenden Adjektiven ist er arm, liebt aber wie Spenser und Du Bartas volltönende Partizipialkomposita. Unzweifelhaft spenserisch ist es, wenn er seine Strophen (regelmäßige Ottaverime), besonders in den ersten Gesängen, oft durch eine Wortbrücke verbindet[2]). Doch lehnte er Spensers „aged accents and untimely words" [3]) von vornherein scharf ab, stand also auch hierin von Haus aus auf seite der Klassizisten, die unter Ben Jonsons Führerschaft den Einfluß Spensers bald verdrängen sollten.

Der Übergang von Spenser zu Ben Jonson ist in der dichterischen Entwicklung Michael Draytons[4]) besonders anschaulich zu beobachten. Wie Daniel begann er mit *Legends*, kurzen, halb-historischen Gedichten im Stile des „Mirror for magistrates": „Pierce Gaveston" (1593), „Mathilda" (1594) und „Robert, Duke of Normandie" (1596)[5]). Schon hier macht sich mit wachsender Stärke die Einwirkung von Spensers Diktion bemerkbar. Die Repetitio wird reichlich in charakteristischen spenserischen Formen verwendet.[6]) Durch zahlreiche malende Adjektiva gibt er seiner Darstellung eine schwere Bildhaftigkeit; besonders aber schließt er sich in unverkennbaren Eigenheiten der Wort-

---

[1]) Probst, Daniels „Civil wars" und Draytons „Barons' wars". Diss. Straßburg, 1902, p. 119—121.

[2]) z. B. II, 74—75, 77—78, 87—88, 96—97; III, 48—49, 69—70 etc.

[3]) cf. „Delia" (1592), Sonett Nr. 55.

[4]) Meist zitiert nach den Neudrucken der Spenser Society, 1888—1895.

[5]) Alle drei in Publ. of the Spenser Soc. Nr. 46.

[6]) bes. die Enargia, z. B.: „Even in those daies, those happy daies of his" p. 472.

stellung an Spenser an und gibt überhaupt der Sprache eine leichte Altertümlichkeit. Stofflich dagegen ist keine Einwirkung der FQ zu erkennen: das ausgedehnte allegorische Kampfgespräch zwischen Fame and Fortune im „Duke of Normandie" zeigt keine spenserische Aktion.

In voller Stärke zeigt sich Spensers Einfluß erst in Draytons großem historischen Epos, das in der Fassung von 1603 den Titel *The barons wars*[1]) trägt. Hier zeigt schon der Stoff wesentliche Spuren der FQ. Die Allegorie Mischief, die sich dem König Edward II. naht (Book II, st. 5—9), hat in ihrer stimmungsvollen Vorbereitung, ihrer sorgfältigen Verknüpfung mit der Handlung und ihrer packenden Anschaulichkeit etwas unverkennbar Spenserisches; nur ist sie allzu episodisch behandelt. Wenn Drayton ferner den gefangenen König Edward II. eine englische Chronik finden läßt und daraufhin die Geschichte der neun Könige seit Wilhelm dem Eroberer in je einer Stanze vorführt (V, 48—58), so schließt er sich deutlich an FQ II, 10 an. Wenn uns mit gewissenhafter Ausführlichkeit erzählt wird, aus welchen Ingredienzien Königin Isabella den Schlaftrunk für Mortimers Wächter braut (III, 6 ff.), so schwebte dabei die Szene vor, in der Glauce einen Zaubertrank gegen Belphoebes Liebesschmerzen mischt (FQ III, 2, 49 ff.). Vor allem aber schließt sich die Darstellung von Isabellas und Mortimers Buhlerei in einem üppigen Lustpalast (VI, 30—61) sehr eng an das „Bower of Acrasia" an (FQ II, 12), was sich bis auf einzelne Wendungen verfolgen läßt. Auch für die reich gepflegten Vergleiche der „Barons wars" hat Spenser manches beigesteuert[2]). Die Diktion enthält weit mehr spenserische Elemente als in den „Legends". Die Wortwiederholung nimmt jetzt gern die Form der Anadiplosis an. Adjektiva werden in noch größerer Masse als früher zu lebhafter Bildlichkeit aufgeboten. Der spenserische

---

[1]) Publ. of the Spenser Soc. Nr. 45.

[2]) cf. Probst, Daniel's „Civil wars" etc., p. 123—125.

Einschlag offenbart sich dabei oft in ihrer chiastischen Stellung[1]) oder darin, daß sie durch Stabreim gekoppelt werden; überhaupt hat er Spensers Verwendung der Alliteration sehr genau studiert[2]); auch die Syntax schließt sich jetzt noch enger an das Muster der FQ an als in den „Legends“; lange Perioden, durch relativische und Partizipialkonstruktionen belastet, werden bevorzugt und füllen oft eine ganze achtzeilige Stanze.

Trotz all dieser durchgehenden Spensereinwirkungen zeigen gerade die „Barons wars“ von 1603 bereits Merkmale einer beginnenden Abwendung von Spenser. Zieht man nämlich die erste Fassung vom Jahre 1596, *Mortimeriados*[3]) betitelt und im Rhyme Royal verfaßt, zum Vergleiche heran, so ergeben sich eine Reihe von Veränderungen[4]), die nur aus der Absicht zu erklären sind, den zu deutlichen spenserischen Charakter der ursprünglichen Redaktion zu verwischen. Allzu unbefangenes Renaissanceheidentum wurde in der späteren Fassung abgeschwächt; so haben die erotisch-mythologischen Gemälde, die Drayton anfangs ganz nach FQ III, 11, 29 ff. im Lustpalaste der Queen Isabel in wollüstiger Sinnlichkeit hatte glühen lassen, 1603 eine zähmende Revision erfahren. Insbesondere aber wurden 1603 zahlreiche, beschreibende und lyrische Einlagen, die in „Mortimeriados“ ebenso wie in der FQ einen breiten Raum einnehmen, energisch ausgeschieden. So sind von den in spenserischer Art allegorisch und mythologisch ausstaffierten Sonnenaufgängen in den „Barons wars“ nur kleine Reste geblieben; eine lange Zergliederung von Königin Isabellas körperlichen Reizen (Mortim. p. 250, 251) ist getilgt, weil

---

[1]) „With the wan Puppy, and the Nightshade sad . . .
The poysning Henbane, and the Mandrake drad.“ (III, 7.)

[2]) cf. Eveline Spencer, Alliteration in Spenser's poetry compared with the alliteration employed by Drayton and Daniel. Diss. Zürich 1898.

[3]) Drayton's Poems, ed. Collier (for the Roxburghe Club), 1856.

[4]) cf. Oliver Elton, An introduction to Drayton, Publ. of the Spenser Soc. 1895, p. 22, 61.

sie der berühmten Belphoebe-Szene FQ II, 3 zu nahe stand. Einige lange Monologe, die in „Mortimeriados“ (z. B. p. 345 ff.) wie in der FQ den Gang der Handlung lyrisch unterbrechen, sind in den „Baron wars“ ausgefallen oder gekürzt. Alle diese Veränderungen dienen einer strafferen, glatteren Führung der epischen Handlung, als sie Spenser geübt hatte, und kündigen so bereits deutlich genug jene Hinwendung zu einer mehr klassizistischen Auffassung an, wie sie für Draytons spätere Werke charakteristisch ist.

Immerhin standen um dieselbe Zeit noch einige kleinere Vertreter des nationalen Epos noch ganz unter dem Einflusse Spensers[1]). Dahin gehört Hugh Holland's *Pancharis, containing the preparation of love betweene Owen Tudyr and the Queen Katherine* (1603)[2]). Hier, bei einem ganz historischen Stoffe, hat Spensers romantisches Epos eine kuriose Verwirrung des Personals angerichtet. Diana in eigener Person tut der Königin Katharina aus einem Becher Bescheid, der Edward dem Bekenner gehört hat, und Venus selbst fädelt eine Intrigue ein, um die Sprödigkeit der Königswitwe zu brechen. Auch sonst erkennt man in einzelnen Motiven (Baumkatalog p. 20; Naturorchester p. 21) nur allzu leicht spenserische Vorlagen, die denn auch der Diktion, der Syntax, dem Wortschatze tief aufgeprägt sind.

Besser ließen sich romantische Motive aus Spenser bei halbgeschichtlichen, volkstümlichen Stoffen anbringen; so verwertete Samuel Rowlands in *The famous history of Guy, Earl of Warwick*[3]) den Kampf des Redcrossknight mit dem Drachen (FQ I, 11) für seinen eigenen Helden (p. 52—54). Kämpfe mit Riesen sind beiden Epen gemeinsam; die Szene, in der Guy die in den schrecklichen Burgverließen des ge-

[1]) Nicht zugänglich war mir E. Wilkinsons *Thameseidos* (1600); cf. Censura literaria V (1807), p. 349 ff.

[2]) In Colliers „Illustrations of Engl. lit.“ II (1866).

[3]) 1607; bis 1682 erschienen acht verschiedene Auflagen; Neudruck vom Hunterian Club (Nr. XXXIX), 1877.

töteten Riesen Amarant schmachtenden Gefangenen befreit (p. 64—65), scheint sich direkt an Prince Arthurs Schalten im Schlosse des Orgoglio anzuschließen (FQ I, 8). Auch daß mehrfach heilkundige weise Walderemiten verwendet werden, geht vermutlich nicht auf die Vorlage, sondern auf die FQ zurück. Das Vorbild der FQ wird auch deutlich in der Zerlegung des Stoffes in zwölf Gesänge, denen jedesmal ein barockes Argument vorangestellt wird; die Gesänge fangen wie bei Spenser gern mit einer ausgeschmückten Naturschilderung oder einer sentenziösen Betrachtung an. Die Sprache ist meist von einer grobkörnigen, oft archaisierenden Einfachheit, verwendet aber doch auch künstlichere rhetorische Formen. Unverkennbar spenserisch ist es, wenn Rowlands es liebt, seine (sechszeiligen) Strophen durch die Wiederholungsfigur der Anadiplosis zu verknüpfen[1]).

Das letzte hier zu besprechende nationale Epos, Draytons *Polyolbion*[2]), geht in seinem Aufbau nicht auf Spenser, sondern auf ein älteres Vorbild zurück: auf Warners topographisches Epos „Albions England". Immerhin ist Spensers Einfluß nicht ausgeschaltet. Die markante Episode von der Hochzeit von Themse und Medway (FQ IV, 11) wurde nicht nur in einer breit angelegten Darstellung der Vermählung von Themse und Isis nachgeahmt (Polyolbion XV), sondern gab auch im allgemeinen die Anregung, den Stoff nach Flüssen und Bächen zu gliedern, die sämtlich, gleichfalls nach Spenser, als Gottheiten verkörpert sind. Im einzelnen ist der lang ausgedehnte Blumenkatalog (Pol. XV, 143—204) offenbar auf spenserischem Boden erwachsen. Die Verschwendung von malenden Adjektiven, die sich bei diesem Anlaß sehr charakteristisch bemerkbar macht, ist zu-

[1]) z. B.:
„To give a wound that Beauty will not heal. —
That Beauty will not heal (quoth he), fond man, . . ." (p. 8, 9.)

[2]) Buch I—XVIII erschienen 1613, das Ganze in 30 Büchern 1622.

gleich das einzige bedeutsamere Diktionsmittel, das Drayton in diesem Werke von Spenser übernommen hat. Im übrigen weicht sein Stil teils infolge der altmodischen metrischen Form (Alexandrinerpaare), teils durch den Anschluß an das klassizistische Prinzip der strengen Sparsamkeit weit von der malerischen Fülle und Freiheit Spensers ab. Auch in dieser Gattung hat es also den Anschein, als ob Spensers Wirkung schon nach einer einzigen Generation intensiver Entfaltung rasch zusammenbrechen sollte.

5. Das mythologische Kleinepos.

Neben den bisher besprochenen drei großen epischen Gattungen blühte um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts die kleinere Form des mythologischen Epos. Sie knüpfte teils an Chaucer, teils an novellistische Verserzählungen wie Brokes „Romeo and Julieta" (1562) oder Whetstones „Rock of regarde" (1576) an und bot in Lodges „Glaucus and Scilla" (1589) und Marlowes „Hero and Leander" die ersten namhaften Leistungen. Spenser hat heftige Worte der Abwehr gegen die üppige Erotik dieser Versnovellen gefunden[1]; trotzdem ist er nicht ohne Einfluß auch auf diese ihm fernstehende Gattung geblieben.

Freilich, Shakespeares *Venus and Adonis* (1593) ist im ganzen überraschend selbständig gegenüber dem erfolgreichsten Epos seiner Zeit, obwohl ihm möglicherweise das Venus und Adonis-Gemälde aus FQ III, 1, 34—38 die äußere Anregung gab. Was er an künstlicher Rhetorik mit der FQ gemein hat, erklärt sich mühelos aus dem überall wirksamen Vorbilde des Euphuismus. Dagegen machen seine kurzen, gedrungenen Perioden, seine von allen Archaismen und wunderlichen Wortstellungen freie Sprachbehandlung, seine Vermeidung starker Enjambements, seine Sparsamkeit in der Verwendung malender Adjektiva einen entschieden unspenserischen Eindruck. Nur in der inten-

[1]) Teares of the Muses 361 ff.

siven lyrischen Durchtränkung des Tones, in der farbeglühenden Darstellung der Umwelt mag man die Lehrerschaft Spensers erkennen, und ein aparter Vergleich scheint sicher aus der FQ übernommen zu sein: Venus' Blick, von feuchter Wollust verschleiert, flimmert wie der Mond auf nächtlichen Gewässern:

„But hers [sc. eyes], which through the crystal tears gave light
Shone like the moon in water seen by night."
(Ven. and Ad. 491/2.)

Ganz so hatte auch Spenser Acrasias Blick geschildert:

„And her faire eyes, sweet smiling in delight,
Moystened their fierie beames, with which she thrild
Fraile harts, yet quenched not; like starry light
Which, sparkling on the silent waves, does seem more bright."
(FQ II, 12, 78.)

Sogar der spenserische Reim hat sich bei Shakespeare gehalten.

Eine wesentliche Verschiebung des Gattungscharakters veranlaßte Spenser bei Draytons *Endimion and Phoebe* (1595)[1]. Hier ist die hitzige Erotik, die bis dahin dem mythologischen Versepos eigen war, einer überschwenglichen platonistischen Auffassung der Liebe gewichen, wie sie ganz ähnlich bei Spenser, besonders in den vier Hymnen und in „Colin Clouts come home again", verherrlicht wurde. Auf Spensers Rechnung ist auch die Neigung zu philosophischen Exkursen zu setzen, so die platonisierenden Spekulationen über die Harmonie im Universum (p. 32 ff.), über die Drei- und Neunzahl (p. 41 ff.) oder über die „excellency of the soul" (p. 26), wobei der typische, latinisierende Wortschatz der spenserischen Hymnen be-

[1]) Diese älteste Gestalt des später als „The man in the moon" (1606) umgearbeiteten Werkes wurde neu gedruckt in Colliers „Rarest reprints" (1870), wonach hier zitiert wird.

sonders auffällt[1]). Dazu kommen bestimmte stoffliche Motive aus der FQ; wenn Diana die festlichen Scharen der Satyrn, Faune, Dryaden, Hamadryaden und Najaden versammelt, um Endimion zu ehren (p. 36 ff.), so geht das deutlich auf Unas Abenteuer unter den Waldgottheiten des Sylvanus zurück (FQ I, 6)[2]), und markante Bestandteile der Umweltschilderung, wie die Baumaufzählungen p. 6 und 16, der Baumkatalog p. 7 und die polyphone Naturmusik p. 7 zeugen laut für spenserische Abkunft.

Am bedeutendsten für die Weiterentwicklung der Gattung war es aber, daß in Draytons „Endimion" der Hauptakzent nicht mehr auf dem stofflichen Geschehen liegt, daß vielmehr die mythologische Fabel fast nur eine Art Stützpunkt darstellt, um ganz andere Dinge zu sagen. In derselben Richtung hält sich nun eine kleine Gruppe halbepischer Gedichte, die mit dem ursprünglichen Typus der mythologischen Verserzählung eigentlich nur noch das Gemeinsame haben, daß sie irgendwie Gestalten und Begeben heiten der griechischen Sage zum Ausgangspunkte nehmen. Daß Spenser bei dieser beträchtlichen Verschiebung des Gattungscharakters im Spiele war, läßt sich in jedem einzelnen Falle nachweisen.

Richard Barnefield nimmt in der Vorrede zu seiner *Cynthia* (1595)[3]) emphatisch den Ruhm für sich in Anspruch, als erster die Strophenform der FQ genau nachgebildet zu haben[4]), und zeigt auch in der Diktion, die

---

[1]) p. 26 von der Seele:

„And by one onely powerfull faculty
Yet governeth a multiplicity,
Being essential, uniforme, in all,
Not to be sever'd nor dividuall."

[2]) Bei Spenser wird Una von Sylvanus anfänglich für Diana gehalten (FQ I, 6, 16)!

[3]) Neudruck in Arbers „English scholar's library" Nr. 14 (1882) p. 41 ff.

[4]) In der Tat wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Spenserstanze zwar unendlich häufig variiert, aber fast nie unverändert übernommen; erst im 18. Jahrhundert erlangte sie das Ansehen einer klassischen Form, die man nicht leichtfertig antastete.



durch eine größere Einfachheit von seiner sonstigen affektierten Geschraubtheit absticht, in dem stattlichen Periodenbau und in der archaistischen Sprachfärbung deutlich genug, daß er in diesem Gedichte Spenserschüler sein wollte. Dabei muß der Inhalt der zwanzig Stanzen zunächst befremden. In Form einer Vision schildert Barnefield eine Gerichtsversammlung der olympischen Götter, in deren Verlauf Jupiter den goldenen Apfel keiner der drei streitenden Göttinnen zuerkennen mag, sondern ihn der „maiden Queen" schickt, welche „in western world amids the Ocean main" ihr Reich hat. Man sieht: die überkommenen Motive der griechischen Mythologie werden mit einer Selbstherrlichkeit umgebogen und in den Dienst einer patriotischen Pointe gestellt, wie sie Spenser selbst sich schwerlich gestattet hätte. Zugleich bemerkt man eine fast überspenserische Verwegenheit der Personalmischung: neben den griechischen Göttern taucht ganz unvermittelt die Königin Elisabeth auf, und sogar ein Paar Allegorien (Shame, Death, fel Despight) werden skizzenhaft dazwischen gesetzt.

Hatte Barnefield nur ein lahmes und absurdes jeu d'esprit zustande gebracht, so bot Sir John Davies of Wiltshire[1]) (1596) in der ganz ähnlich angelegten *Orchestra, or poem on dancing* ein höchst anmutiges dichterisches Kabinettstück. Auch ohne seine ausdrückliche Bezugnahme auf „Colin" [2]) hätte man aus mancherlei Diktionseigentümlichkeiten des in siebenzeiligen Strophen abgefaßten Gedichtes die spenserische Note leicht heraushören können[3]). Die Szene ist das Haus des Odysseus. Antinous sucht die spröde Penelope zum Tanzen zu überreden. Immer neue,

---

[1]) Works, ed. Grosart, 2 vols., 1876.

[2]) „O that I could old Gefferies Muse awake,
Or borrow Colins fayre heroick stile . . . .".

[3]) Unaufdringliche Verwendung der Repetitio zum musikalischen Schwung der Rede; behaglicher, geräumiger Satzbau mit bauschigen Relativbildungen; Freude an bunten Vergleichen, die oft zu Reihen aneinander gefädelt sind; Fülle und pittoreske Stellung der Adjektiva; Verbindung der Strophen durch Wortbrücken. Doch kein ausgeprägt archaischer Ton.

immer phantastischere Argumente findet er zum Ruhme der edlen Tanzkunst. Er zeigt, wie alle Götter und Heroen ihr huldigten, ja, wie schließlich die Ordnung der Gestirne und des ganzen Kosmos durch das Prinzip des Tanzens, der rhythmisch gegliederten gesetzmäßigen Bewegung begründet ist; zuletzt ruft er Love selbst zu Hilfe, der mit einem Zauberspiegel vom Himmel steigt, in dem Antinous der Penelope die glanzvollen Hoffestlichkeiten der Königin Elisabeth erscheinen läßt. Hier bricht das Werk unvermittelt ab. Der eigentliche Gegenstand der Darstellung sind hier nicht die kaleidoskopisch vorüberziehenden Gemälde aus der heidnischen Götterlehre, die plötzlich in überraschende Verbindung mit der unmittelbaren Gegenwart gesetzt werden; der inhaltliche Kern ist vielmehr das Bewegungsgefühl des Tanzes selbst. Und der heitere Streifzug der Phantasie, der von bunt bewegten, olympischen Szenen zum fernen Weltenraum sich aufschwingt und unversehens zur vertrautesten heimischen Nähe zurückkehrt, ist nichts als ein sublimes Werkzeug, um das reizend verschlungene, bald mutwillig auseinanderwirbelnde, bald sich wieder eng zusammenballende Getriebe eines alten Tanzes dichterisch zu versinnlichen. Hier hat zum ersten Male ein kleines, mit Unrecht vernachlässigtes Meisterwerk von Spenser Schule gemacht: „Muiopotmos, or the fate of a butterflie“ (1591); das eigentlich Dargestellte war hier gleichfalls eine Bewegungsvorstellung: das selige Schweben und Sich-Wiegen über besonnter, blumiger Flur. Zur sinnfälligen Gestaltung und Vermittlung dieses Gefühles waren schon hier, freilich mit überlegener Darstellungskraft und leichterer Grazie, phantastisch vorüberhuschende Momentbildchen aus der heidnischen Göttersphäre aufgeboten, und schon hier war das Ganze mit behutsamen Hindeutungen auf zeitgenössische Hofverhältnisse durchwoben. Das alles hatte also Davies von Spenser gelernt. Nur daß er gleich von einer Situation der antiken Fabel ausging (Antinous' Werbung um Penelope), verbindet ihn noch mit der Art der mythologischen Vers-

erzählung: die äußere Fabel des „Muiopotmos“ ist mit der Erzählung von dem bunten Schmetterling, der nach seinem ersten lustvollen Ausflug von einer Spinne gefangen wird, erschöpft; alles andere ist arabeskenhaftes Beiwerk.

Das Motiv des Fliegens bildet auch einen der Kernpunkte von William Basses *Urania; the woman in the moon*[1]) (vor 1612 entstanden). Jedem der sechs Gesänge geht ein „Argument“ wie in der FQ voraus, wodurch schon äußerlich die Beziehung zu Spenser sich kundgibt. Wie Spenser springt hier auch Basse mit der klassischen Mythologie recht skrupellos um: eine Erdentochter erhält wegen ihres Liebreizes von zwei Himmlischen die Gabe des Fliegens; als sie sich verwegen zum Olymp emporschwingt, stiftet sie dort so gefährliche Zwietracht, daß der Göttervater ihr endlich den Mond als Machtbereich anweist, dessen ewig wechselnde Erscheinung nun auf den launenhaften Charakter seiner Bewohnerin zurückgeführt wird. Wiederum soll das Ganze, wie der „Muiopotmos“, in fabuloser Verhüllung eine Schilderung gegenwärtiger Verhältnisse bieten; aber freilich sieht sich Basse genötigt, die Beziehungen auf Blüte und Verfall der elisabethanischen Aera in einem Anhange „This story moralized“ (p. 311) selbst aufzudecken. Die Auffassung des Jupiter als eines sehr bedächtigen und langmütigen Weltordners, der den entstehenden Mißständen erst lange gemächlich zusieht, ehe er ihnen kräftig den Garaus macht, ist doch wohl aus Spensers beiden Mutability-Gesängen entnommen, die allerdings erst 1609 im Druck erschienen. Vor allem ist die liebevolle und ausgedehnte Darstellung des märchenhaften Fluges der begnadeten Erdentochter aufs deutlichste an „Muiopotmos“ angelehnt, dessen Einfluß sich auch in dem leichten Gleiten des Rhythmus, in dem graziösen, bilderreichen Erzählerton bemerkbar macht. Mit dieser Dichtung Basses freilich ist die künstlerische Wirksamkeit des „Muiopotmos“, soviel ich sehe, auf mehr

---

[1]) William Basses Poetical works, ed. W. Bond, 1893, p. 263—313.

als zweihundert Jahre erschöpft: erst in Shelleys „Witch of Atlas" (1820) zeitigte dieser feine Zweig elisabethanischer Literatur eine neue Blüte.

Daß durchaus nicht die ganze Gattung des mythologischen Kleinepos durch Spenser in andere Bahnen gelenkt wurde, beweisen Erscheinungen, wie Chapmans Fortsetzung von Marlowes „Hero and Leander" (1598) und Marstons „Pygmalions image" (1598). Ja selbst *Britains Ida*, das 1628 infolge einer buchhändlerischen Spekulation als ein posthumes Werk Spensers herausgegeben wurde und sich noch bis 1866[1]) einen festen Platz in den Spenser-Ausgaben behauptete, weist mit seiner stechenden Lüsternheit, die von Spensers inniger Schönheitsandacht so weit entfernt ist, entschieden auf die ursprüngliche Richtung der erotischen Verserzählung zurück, leitet aber auch bereits zu der kaltblütigen Frivolität über, wie sie in der galanten Liebeslyrik am karolinischen Hofe geübt wurde. Als wahrer Verfasser ist durch F. S. Boas[2]) endgültig Phineas Fletcher nachgewiesen worden, und so sind selbstverständlich in „Britains Ida" eine Unzahl spenserischer Reminiszenzen verwertet. Der Lustpark der Venus ist ganz nach dem „Bower of Bliss" (FQ. II, 12) gezeichnet. Die Strophenform, derjenigen von Giles Fletchers „Christ's victorie" genau entsprechend, ist eine Abart der Spenser-Stanze. Die jedem der sechs Gesänge vorangestellten „Arguments" gleichen denen der FQ. Künste der Repetitio, der Wortstellung, der Syntax sind Spenser getreulich abgelauscht; ja, streckenweise mutet das Werk wie eine Mosaik aus echten Spenserstellen an[3]), nur daß ein beständiges eitles Prunken mit

---

[1]) Neuausgabe von Todds Spenser bei Routledge.

[2]) In seiner Ausgabe von Giles und Phineas Fletcher, Cambridge 1909, II, XIII—XXI.

[3]) z. B.: { „In Ida Vale (who knowes not Ida Vale?)" Br. Ida I, 1.
„Of Arlo-Hill (who knowes not Arlo-Hill?)" FQ VII, 6, 36. }
{ „Withall she starts, and wondereth withall". Br. Ida IV, 1.
„Withal she laughed, and she blusht withal". FQ II, 12, 68. }



galanten Concetti, mit schwülstigen Spitzfindigkeiten im Ausdruck, diesen Eindruck wieder verdirbt. So manifestiert sich auch in dieser literarischen Sondergattung noch in der ersten nachelisabethanischen Generation eine schablonenhafte Veräußerlichung und eine innere Zersetzung der spenserischen Tradition.

6. Die Eklogendichtung.

Wenn auch die FQ stets unbedingt der Grundstock von Spensers Ruhm und Wirksamkeit blieb, so hat doch wenigstens eins von seinen kleineren Werken, der *Shepheard's calendar* (1579) gleichfalls eine lange, freilich oft unterbrochene literarische Gefolgschaft gezeitigt. Was dieser in sich höchst verschiedenartige Zyklus von zwölf pastoralen Dichtungen für die zeitgenössische Literatur bedeutete, ist oft gewürdigt worden, am eindringlichsten wohl durch C. H. Herford[1]). F. E. Schelling[2]) läßt die Blütezeit der elisabethanischen Lyrik mit dem Shep. Cal. beginnen und führt auf ihn (neben der doch erst später wirksamen „Arcadia") die ungeheure Häufigkeit pastoraler Themen in der ganzen Literatur zwischen 1580 und 1590 zurück. Zumal in den gedruckten Liederbüchern jener Zeit wimmelt es von kurzen, sangbaren Gedichten in schäferlichem Kostüm[3]), und ihr Herausgeber W. Bolle hat die ihnen eigentümliche ausgedehnte Verwendung des schmückenden Beiwortes sowie eine ganze Reihe stehender Adjektivverbindungen aus dem Shep. Cal. herleiten wollen[4]). Jedenfalls aber wurde engerer Anschluß an die Formen der pastoralen Elegie, wie sie im Shep. Cal. vorlag, erst im letzten Jahrzehnt des 16. Jahr-

---

[1]) In der Einleitung zu seiner vortrefflichen Sonderausgabe des Shep. Cal., 1895.

[2]) A book of Elizabethan lyrics, ed. F. E. Schelling, Boston 1895, p. XII ff.

[3]) cf. Brandl, Shakespeare-Jahrb. 43, 242.

[4]) Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600; hg. v. W. Bolle, 1903 (Palaestra XXIX), p. CXIV.

hunderts angestrebt. Wie sich dabei im besonderen Spensers Einfluß bemerkbar macht, soll nachfolgend skizziert werden.

Als ein getreuer Schüler Spensers erwies sich auch auf diesem Gebiete der junge Drayton. Schon 1593 trat er mit einem locker verbundenen Zyklus von Pastoralen hervor, der schon in seinem Titel *Idea, or the shepheards garland, fashioned in nine eglogs*[1]) deutlich auf das Vorbild anspielte. Alle die charakteristischen stofflichen Motive des Shep. Cal. hat Drayton gleichfalls behandelt. Nach der 2. Ekloge des Shep. Cal. gibt er einen Streit zwischen Jugend und Alter, nach der 4. ein panegyrisches „Lay to Beta" (Königin Elisabeth), nach der 8. einen Singewettstreit zweier Hirten, nach der 10. die Ankündigung eigener größerer Dichtung, nach der 11. eine Totenklage. Nach Spensers Vorgang benutzt er die Hirtendichtung auch zu Angriffen gegen Widersacher in Staat und Kirche. Manche Einzelentlehnungen aus dem Shep. Cal. sind überdies durch Herford aufgedeckt worden[2]), nachdem Collier bereits 1856 einige wörtliche Anklänge festgestellt hatte[3]). Auch die verschiedenen formalen Elemente des Shep. Cal. spiegeln sich bei Drayton wieder: einerseits die höchst kunstvolle Diktion der italienischen Kunstlyrik, deren ornamentales Beiwerk Drayton sogar noch üppiger ins Kraut schießen läßt als Spenser; daneben aber die gleichzeitige Herauskehrung eines rauhen „shepheard's dialect" mit pittoresken, altertümlichen und mundartlichen Wendungen und mit bewußten Verstößen gegen die geltende Grammatik, — wie denn insbesondere das vollkommen archaische und metrische Gewand der Fabel von Eiche und Dornstrauch (Shep. Cal. II) in „Idea" durch die berühmte Einlage „The ballad of Dowsabel" vertreten ist.

---

[1]) Neudruck in Colliers Rarest reprints, 1870.

[2]) cf. Herfords Anmerkungen zu Shep. Cal. II, 74. IV, 36. VII, 129. X, 78.

[3]) cf. Colliers Drayton-Ausgabe für den Roxburghe Club, 1856, p. 471—473.

Aber diese schrankenlose Hingabe an Spenser trug auch hier, wie im „Mortimeriados“, bereits den Keim des Verfalls in sich. Als Drayton sein pastorales Jugendwerk (1605) in den *Poems lyrick and pastorall*[1]) neu erscheinen ließ, verhielt sich diese tiefeingreifende Neubearbeitung zu der ursprünglichen Fassung ähnlich wie die „Barons wars“ zu „Mortimeriados“; ein erheblicher Teil der formalen Spensermerkmale, die sich ja 1593 bis zu solchen Äußerlichkeiten wie den barocken „arguments“ am Anfang und den fremdsprachlichen „mottoes“ am Schluß jeder Ekloge erstreckt hatten, wurde systematisch ausgeschaltet. Vor allem schwand die oben erwähnte Überkultur der poetischen Diktion; zumal die beständigen Seitenblicke auf die antike Götterwelt sind massenhaft beseitigt oder durch Personifikationen heimischer Flüsse und Berge ersetzt[2]). Ein Streben nach einfacherer, schlankerer Darstellung ist fast in jeder Zeile zu bemerken. Der altertümliche Flitter in der Sprache blieb nur in der Dowsabel-Einlage bestehen, die nun von dem Tone des Ganzen sehr auffallend absticht. Wiederum läßt sich in diesen stilistischen Veränderungen ein Abschwenken zu dem klassizistischen Programm Ben Jonsons erkennen, wie denn auch der wichtigste stoffliche Eingriff (Tilgung der politischen und religiösen Polemik) eine Abkehr von Spenser[3]) bedeutet und die Tendenz, den Gattungscharakter des Pastorals reiner zu bewahren, klar kennzeichnet.

Zwischen die erste und die zweite Redaktion der „Idea“ fiel die Zeit der regsten Nachahmung des Shep. Cal. So hatte 1595 Thomas Lodge in dem Büchlein *A fig for*

---

[1]) Publ. of the Spenser Society, New series Nr. 4, 1891.

[2]) Vgl. insbesondere „Idea“ p. 40—42 mit „Poems lyrick and pastorall“ p. 85—88. Eine ins einzelne dringende Vergleichung der beiden Fassungen wäre eine reizvolle und lohnende stilgeschichtliche Aufgabe.

[3]) Manche Stellen scheinen nur gestrichen zu sein, um die Berührung mit Spenser zu vermeiden; so die Schilderung der polyphonen Musik in der Natur (Idea p. 42), die wohl zu sehr an FQ II, 12, 70 erinnerte.

Momus[1]), das allerlei Satirisches vereinigte, vier kurze Eklogen eingeschoben, von denen wenigstens drei stofflich auf dem Shep. Cal. beruhen[2]). Die erste (mit der Widmung: „to Reverend Collin", d. h. Spenser) zeigt, genau wie Shep. Cal. II, einen alten Schäfer, der einem jungen eine Tierfabel erzählt; die dritte klagt über Vernachlässigung der Dichtkunst, wie Shep. Cal. X; und die vierte macht nach Spensers Vorgang das Pastoral einer politischen Tendenz dienstbar.

Eine ganze Serie von „Pastorals and Eclogues" trat 1602 in Davisons Anthologie *Poetical rhapsody*[3]) hervor. Francis Davison selbst gab eine Ekloge, die in Motiven (monologische Klage eines Hirten über unerwiderte Liebe), Metrum und wörtlichen Anklängen auf Shep. Cal. I beruht, während die eingelegten lyrischen Strophen sich formal an das Loblied auf Elisabeth in Shep. Cal. IV anlehnen. Noch unselbständiger ist ein anderer Mitarbeiter der Anthologie, A. W.; seine „Eclogue entitled Cuddy" erweist sich inhaltlich und formal nahezu als ein Plagiat von Spensers Januar-Ekloge. Desselben Verfassers gleich darauf folgende Ekloge auf Sidneys Tod läßt das eigentlich lyrische Loblied auf Sidney, das wiederum stark von Shep. Cal. IV abhängig ist, von einem dialektisch-archaischen Dialog zwischen Perin und Thenot umrahmt sein. Neben diesen ganz in spenserischen Bahnen bleibenden Stücken ist doch immerhin in einer Ignoto unterzeichneten Ekloge schon jene andere Richtung des Pastorals vertreten, die auf volkstümliche Elemente in Milieu und Motiven verzichtet und sich ganz in höfischer Sphäre hält.

Waren die in der „Poetical rhapsody" gedruckten Eklogen gewiß noch zu Spensers Lebzeiten entstanden, so setzten

[1]) Publ. of the Hunterian Club, 1878, No. 42.

[2]) cf. Käthe Windscheid, Die englische Hirtendichtung 1579—1625, Halle 1895, p. 31—34.

[3]) ed. A. H. Bullen, 1891, I 48—76; cf. Windscheid a. a. O. p. 38 ff. — Bodenhams Sammlung „England's Helicon" v. J. 1600 (ed. Bullen 1899) bringt fast ausschließlich kleine pastorale Lyrika, aber keine Eklogen. cf. Schelling, A book of Elizabethan lyrics, p. XXV.





sich doch die Popularität[1]) und der Einfluß des Shep. Cal. zunächst noch im 17. Jahrhundert fort. Der Tasso-Übersetzer Edward Fairfax bewährte seine Spenser-Schülerschaft auch in zwölf 1603 verfaßten *Eclogues*, von denen indessen erst 1882 zwei nach der Handschrift veröffentlicht wurden[2]). Beide Dichtungen stellen eine wertvolle, selbständige Weiterführung des spenserischen Pastorals vor. Sie übernehmen aus dem Shep. Cal. die ungeschminkt realistische Darstellung des schäferlichen Milieus, die Naturbilder am Anfang und Schluß jeder Ekloge, sowie die maßvoll archaische Gewandung. Stofflich hielt sich Fairfax an die religiös moralisierenden Partien des Shep. Cal. Für die erste Ekloge, die ein theologisches Problem in Form einer Tierfabel behandelt, fand er ein spezielles Vorbild in Shep. Cal. V; aber die ernstere, symbolische Vertiefung des Gegenstandes bei Fairfax geht bei weitem über die doch etwas äußerliche, konfessionelle Polemik der spenserischen Ekloge hinaus. Offenbar hat schon die philosophisch und sittlich vertiefte Allegorie des reifen Spenser, wie sie in der FQ vorlag, auf Fairfax' Pastorale fruchtbar herübergewirkt, und allerlei Einzelentlehnungen aus der FQ bestätigen diesen Eindruck[3]).

Ein Übergreifen der FQ auf das Gebiet der Pastoraldichtung ist schon in viel größerem Umfange, aber auch viel äußerlicher in den 1602 entstandenen *Three pastoral*

---

[1]) In einem Prosapamphlet von Samuel Rowlands „Greenes ghost haunting coniecatchers" (1603) werden zur Bekräftigung moralischer Betrachtungen zahlreiche Zitate aus dem Shep. Cal. herangezogen, der als allgemein bekannt vorausgesetzt wird; cf. den Neudruck des Hunterian Club, 1872, p. 39—43. — Auch Chapman zitiert 1606 im „Monsieur d'Olive" (Akt IV, Sz. 1) ironisch den Refrain aus der Totenklage im Shep. Cal. XI wie ein geflügeltes Wort.

[2]) Im Anhang zu Fairfax' „Daemonologia", ed. Grainger, 1882.

[3]) Jeder Ekloge gehen „Arguments" wie die der FQ voran. Die Bezugnahme auf Arachnes Netz (p. 175) scheint aus FQ II, 12, 77 entlehnt zu sein. Zu den massenhaften und sehr gelehrten mythologischen Anspielungen konnte Fairfax eher durch die FQ als durch den Shep. Cal. veranlaßt sein.

elegies; of Anander, Anetor und Muridella[1]) des damals noch sehr jugendlichen William Basse festzustellen. Schon das Metrum, die achtzeilige Stanze, weist auf epische Prätensionen; und im breiten Erzählerton, der dem der FQ sehr nahe steht, werden Szenen der FQ (Schilderung der Belphoebe FQ II, 3, 22—30 und Haus der Alma FQ II, 9) schülerhaft nachgebildet.

War der ursprüngliche Charakter des spenserischen Pastorals schon hier etwas verblichen, so zeigt er sich noch erheblicher zerbröckelt bei einer Gruppe von Eklogendichtern, die 1614 in dem Sammelbande *The shepheards pipe* hervortraten. Sir John Davies of Hereford, William Browne und George Wither sind ihre Hauptvertreter. Gemeinsam ist ihnen die einseitige Verwendung des Pastorals zur Behandlung literarischer Gegenstände, während doch Spensers shepheard Liebhaber, Moralist und Dichter in einer Person gewesen war[2]). Hier dagegen handelt es sich fast durchgehend um die internen Leiden und Freuden, die Enttäuschungen und Errungenschaften einer eng begrenzten literarischen Clique. Davies' *Eclogue between yong Willy the singer of his native pastorals, and old Wernock his friend*[3]) hängt stofflich mit Shep. Cal. II (Gegenüberstellung von Jung und Alt) und Shep. Cal. X (Dichterenttäuschung) zusammen und dokumentiert das äußerlich durch eine virtuos gehandhabte obsolete und dialektische Sprache, deren Absonderlichkeiten indes so dick aufgetragen sind, daß man zweifellos eine parodistische Nebenabsicht annehmen muß[4]).

---

[1]) Basse's Works, ed. Bond, 1893.

[2]) cf. Herfords Einleitung zum Shep. Cal. p. 40 ff.

[3]) Davies' Works, ed. Grosart, Chertsey worthies' library, 1878, II m.

[4]) Als Probe diene v. 25—30:

„Is thilke the cause that thou been ligge so laid,
Who whilom no encheson could fore-haile,
And caitiue-courage nere made misapaid,
But with chief yongsters songsters bar'st thy saile?
As swoot as Swans thy straines make Thames to ring
Fro Cotswould where her sourse her course doth take".

Diese burleske Note fehlt zwar in den altertümlichen Partien von William Brownes siebenteiligem Eklogenzyklus *The shepheards pipe* (1614)[1]; die auf Hoccleve zurückgehende, fast mittelenglisch gehaltene Einlage des ersten Stückes „Jonathas and Felicula“ findet durch die Oak-and-briar-Episode in Shep. Cal. II ihre Rechtfertigung. Und in der metrischen Form der Nänie für Thomas Manwood (Ekloge V) mag ein Nachklang der Dido-Totenklage (Shep. Cal. XI) herauszuhören sein; sonst erinnern höchstens noch die feingezeichneten Landschaftsbildchen am Anfang und Schluß der Ekloge an Spenser. Der spielerische Ton des Ganzen jedoch, zu dem die Bevorzugung leichter, hüpfender Kurzverse sehr gut paßt, ferner die Einschaltung direkt possenhafter Elemente (Ekloge VII) und endlich das unumwundene Fallenlassen des ländlichen Kolorits — die shepheards sind hier wirklich nur maskierte Literaten —, das alles bedeutet einen unheilbaren Bruch mit der spenserischen Tradition.

George Withers *The shepheards hunting* (1615)[2] ging auf den nämlichen Bahnen womöglich noch einen Schritt weiter. Die Erörterung literarischer Tagesereignisse herrscht hier so ausschließlich und bleibt so sehr im Kleinlich-Persönlichen stecken, daß die Anknüpfung an Spensers Oktober-Ekloge, die doch die Wonnen und Nöte des Dichterberufes großzügig zu erfassen sucht, kaum noch am Platze ist. Alles Volkstümliche ist auch hier, abgesehen von ein paar grammatischen und syntaktischen Freiheiten, verbannt.

Bald nach dieser literatenhaften Verengung der Eklogen-Dichtung durch Davies, Browne und Wither zeigte sich die unaufhaltsame Zersplitterung des spenserischen Pastoraltypus noch in einer letzten, kümmerlichsten Form. Richard Brathwaite knüpfte lediglich an die realistisch-bäuerischen Elemente des Shep. Cal. an, gab sie aber freilich in einem

---

[1]) Works, ed. Carew-Hazlitt, Roxburghe library 1869, II.

[2]) Publ. of the Spenser Society No. 10 (1871), p. 485—568. Eine von Withers Eklogen war schon 1614 zusammen mit Brownes „Shepheards pipe“ erschienen.

übel verzerrten Hohlspiegelbilde wieder. In seiner *Eglogue betweene Billie and Jockie called The Mushroome* (1615)[1]) wird ein Bauernbursche geschildert, der in der Stadt durch skrupellose Frechheit etwas Rechtes vor sich gebracht hat und sich nun hochnäsig vor seinen staunenden Dorfgenossen brüstet. 1621 zeichnete er in *The shepheards tales*[2]), einer Folge von sechs Eklogen, eine Versammlung von Schäfern, deren jeder eine Geschichte, meist von derb-schwankhaftem Zuschnitt erzählt. Die Bildungssphäre dieser „shepheards" wird z. B. dadurch charakterisiert, daß sie „internal" und „infernal" verwechseln. Die Landleute sind also entweder als freche Tölpel oder als komische Figuren hingestellt, eine Auffassung, die keineswegs aus Spenser, wohl aber aus Chaucer stammen konnte, von dessen „Canterbury tales" ja Brathwaite einige besonders saftige (The miller's tale; The wife of Bath) bearbeitet hatte. Immerhin ist es noch ein echter Nachklang des Shep. Cal., daß einer von den sechs „shepheards" in Wirklichkeit ein studierter Gentleman aus Oxford ist, der sich aus Liebesgram von der großen Welt zurückgezogen hat; und auch Äußerlichkeiten, wie die „arguments" über den einzelnen Eklogen, und die ganze Sprachbehandlung weisen noch deutlich auf Spenser zurück.

Der Prozeß der Zerstückelung der spenserischen Tradition vollzog sich also in der pastoralen Dichtung gleich mit Beginn des neuen Jahrhunderts noch schneller und zerstörender als auf dem Gebiete des Epos. Nacheinander hatten sich die religiös-moralisierenden, die sentimental-erotischen, die literarischen, die rustikalen Elemente des Shep. Cal. in einseitiger Spezialisierung und mit immer größerer Entfernung von spenserischem Geiste emanzipiert, bis auch die äußerlichste Nachwirkung der Gattung des Schäferkalenders im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts völlig

[1]) In „A strappado for the Divell"; Neudruck von Ebsworth, Boston 1878, p. 129—133.

[2]) In „Nature's embassie"; Neudruck von Ebsworth, Boston 1877, p. 179—261.



erloschen zu sein scheint. Nur ganz im Stillen setzten noch ein paar literarische Sonderlinge wie William Basse und Phineas Fletcher die Art des Shep. Cal. in größerer Stilreinheit fort. Sie stellten sich damit völlig außerhalb der herrschenden Geschmacksrichtung ihrer Zeit, die denn auch keinerlei Notiz von ihren so gearteten Bemühungen nahm.

So wurden die neun *Pastorals* von William Basse, deren Entstehung sich von 1616 mit manchen Unterbrechungen bis gegen 1650 hinzog, erst 1867 durch Collier ans Licht gezogen, obwohl der Verfasser selbst schon mehrfache Ansätze zur Drucklegung gemacht hatte[1]). Er scheint Spenser persönlich nahegestanden zu haben[2]), und noch in der vor 1640 entstandenen Dedikation der „Pastorals" bezeichnet er bescheidentlich Spenser als sein unerreichtes Vorbild[3]). So bemühte er sich vor allem, im Gegensatz zu der wachsenden Spezialisierung der Pastoraldichtung, den Motivreichtum des Shep. Cal. nachzuahmen. In der 1. Ekloge klagt Basse als Colliden ebenso wie Spenser-Colin in Shep. Cal. I über unerwiderte Liebe; die Nänie in Shep. Cal. XI klingt in Basses 4. Ekloge nach; die 8. und 9. Ekloge nehmen das Thema von Shep. Cal. X wieder auf (gegen die Verächter der Dichtkunst); am häufigsten verwendet er nach dem Vorgang von Shep. Cal. IV das Pastoral zur Lobpreisung von Freunden und Gönnern und knüpft daran moralisierende Betrachtungen. Er geht weiter als Spenser in der Schilderung realistischer Details des Landlebens und in der unzweideutigen Lokalfixierung. An Einzelmotiven[4]), an der Auswahl der Metra, an den sprachlichen Archaismen merkt man beständig, wie sich Basse von Spenser pietätvoll

---

[1]) Works, ed. Bond, 1893, Einl. p. XXIII ff.

[2]) In den „Pastoral elegies" von 1602 (p. 73) gedenkt er schwärmerisch der Zeit, wo er „Collins dear young boy" war: „I on his pipe did learne this singing vaine".

[3]) „The famous shepheard Collin, whom we look
Never to match (though follow him we may)" p. 170.

[4]) Der Baumkatalog in der 9. Ekloge (p. 253 f.) kopiert deutlich FQ I, 1, 8—9.

die Feder führen ließ. Daß immerhin auch er ein Kind seiner Zeit und nicht der elisabethanischen Aera war, geht aus dem vorwiegend didaktischen und reflektierenden Vortrag hervor, der Spensers lyrische Gefühlsfülle nicht mehr kennt, sowie aus den paradoxen und sinnschweren Concetti, einem Charakteristikum der Donne-Schule.

Viele spitze Reflektionen über die Liebe bei wenig unmittelbarem Gefühl bieten auch Phineas Fletchers *Piscatorie eclogues*[1]), die ebenfalls erst sehr lange fertig im Pult lagerten, ehe sie 1633 im Druck erschienen, zu einer Zeit also, wo sie nur noch als kurioser Anachronismus wirken konnten. Diese Eklogen behandeln fast nach Art eines Schlüsselromans die empfindsamen Liebesgeschichten und sonstige Erlebnisse und Bestrebungen eines literarischen Kreises[2]); aber die handelnden Personen sind diesmal nicht als Schäfer, sondern — übrigens nach Sannazaros Vorgang — als einfache Fischer kostümiert, und die Einkleidung ist mit spenserischer Freude am realistischen Detail und an den landschaftlichen Eindrücken der gebotenen Szenerie durchgeführt. Die Form dieser Eklogen ist bestimmt durch einen ängstlichen Anschluß nicht so sehr an den Shep. Cal. als an die FQ. Archaismen sind nur vereinzelt eingestreut. Die gewichtigen, komplizierten Strophenformen sind, mit ihren schweren, verlängerten Schlußversen, mehr der FQ-Stanze nachgebildet als den lyrischen Maßen des Shep. Cal., besonders aber ist die Diktion ganz im Charakter der FQ gehalten, was sich an der geflissentlichen Häufigkeit subtilerer spenserischer Formen der Repetitio am überzeugendsten nachweisen läßt[3]).

---

[1]) Works of G. and Ph. Fletcher, ed. F. S. Boas, 1910, vol. II.

[2]) cf. Courthope, Hist. of Engl. poetry, III 128.

[3]) Dahin gehören Regressio (z. B. VII, st. 15—16), Anadiplosis zwischen Versen (z. B. VI, st. 10) und bes. Enargia, die bei neuen Eigennamen fast regelmäßig angewandt ist, z. B. Ecl. I, st. 11:

„. . . Drew me to Basilissa's courtly place:
Fair Basilissa, fairest maid among
The Nymphs . . . . ."

Wie altmodisch ein solches Werk zur Zeit seines Erscheinens anmuten mußte, begreift man erst recht, wenn man Draytons höchst zeitgemäße Eklogenfolge *The Muses' Elizium* (1630)[1]) daneben hält. Die behaglichen Künste der Repetitio, die gemütlich weitgeschweiften Strophenformen, alle altertümlichen oder mundartlichen Abweichungen von der strengsten Norm distinguierter Schriftsprache sind in dieser Altersarbeit des ewig wandlungsfähigen Drayton, der einst als eifrigster Spenser-Schüler angefangen hatte, verpönt. Verschwunden ist auch aus diesen neuartigen Pastoralgedichten, die sich geziert „nymphals" nennen, jede realistische Zeichnung ländlicher Umgebung und jede innere Ernsthaftigkeit in der Darstellung von Liebesempfindungen oder von religiös ethischen Fragen oder von persönlichen Bekenntnissen des Dichters über seine Kunst. In einem ausschweifenden Ästhetizismus wenden sie sich vielmehr von aller Wirklichkeit ab und einem imaginären „Elysium" von Blumen und Nymphen zu, in dem eigentlich nichts geschieht, als daß der Dichter in höchst leichter, fein geschliffener Sprache und in einfachen, glatten Versformen, die keine Strophenbildung zulassen, von schönen Dingen redet. Typisch für diese Gattung ist es, was Drayton als „argument" über das 5. „nymphal" setzt:

„Of Garlands, Anadems, and Wreathes
This Nimphall *nought but sweetness* breathes,
Presents you with delicious Posies
And with powerfull Simples closes."

In der Tat erschöpft sich das Stück darin, daß zwei kränzewindende „Nymphen" Claia und Lelipa und ein heilkundiger Eremit Clarinax sich über Hunderte von Blumen und Heilpflanzen unterhalten. In anderen „nymphals" wird ein Dichterfest zu Ehren Apollos (III) oder die Hochzeit einer „Nymphe" mit einem „Fee" lediglich durch eine Reihe schöner Bilder, ohne alle tatsächlichen Umrisse, vorgeführt;

[1]) Publ. of the Spenser Society, New series No. 5, 1892.

es genügt sogar, daß zwei „Nymphen“ gegenseitig ihre Schönheit preisen, um ein langes Gedicht dieser Art (I) zu füllen. Der Inhalt dieser „nymphals“ wird also aus lauter buntem, bildhaftem Flitterwerk bestritten. Daß vieles davon mit dem übereinstimmt, was in Spensers Shep. Cal. die Funktion von anmutigen Arabesken an einem soliden Bau hatte, darf nicht dazu verleiten, literarische Abhängigkeit zu konstruieren. Das Fundament hat sich von Grund auf verändert, und so will die Gleichheit in einigem äußeren Zierat wenig besagen. Oliver Elton führt die ebenmäßige, marmorglatte Eleganz, die spielerische Ziellosigkeit dieser neuen höfischen Art des Pastorals, die in Draytons „Muses' Elizium“ zum ersten Male rein hervortritt, auf das italienische Schäferdrama zurück [1]). In formaler Hinsicht wird sicherlich die klassizistische Propaganda Ben Jonsons einer Zerstörung des spenserischen Einflusses auch auf diesem Gebiete förderlich gewesen sein.

7. Einzelne Lyrica.

War beim Epos und bei der Eklogendichtung die Geschichte von Spensers Einfluß nahezu identisch mit der Entwicklungsgeschichte dieser Gattungen überhaupt, so haben die übrigen Formen lyrischer Dichtung (im weitesten Sinne) nur sporadische Anregungen durch Spenser erfahren. Im folgenden sollen, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, lediglich zur Beleuchtung der Mannigfaltigkeit dieser Nebenwirkungen, einige Belege gegeben werden.

Eine ganze Gruppe von Nachahmungen riefen zwei lyrische Einschübe des Shep. Cal. hervor, die denn auch als besonders beliebt noch 1600 in *England's Helicon* aufgenommen wurden. Der eine (Shep. Cal. IV, 37—153) erschien hier als „Hobbinol's ditty in praise of Eliza, Queen of the shepheards“. Nachklänge davon waren bereits in Draytons „Idea“ (1593) sowie in A. W.s Ekloge auf Sidney (in

[1]) Introduction to Drayton, Publ. of the Spenser Soc., 1895, p. 47.



„Poetical rhapsody", 1602) festzustellen. Nachzutragen ist, daß dies Gedicht schon 1586 von Webbe in sapphische Strophen umgegossen wurde[1]), und daß Barnefield 1594 im *Affectionate shepheard* die lange Blumenaufzählung daraus entnahm[2]). Noch stärker war die Wirkung des zweiten jener Glanzstücke, das in „England's Helicon" als „Perigot and Cuddy's roundelay" (Shep. Cal. VIII, 53—124) gedruckt wurde. Schon das in Thomas Lodges *Rosalynde* (1590)[3]) eingefügte Gedicht:

„A blithe and bonny country lass,
Heighho, bonny lass! . . ."[4])

beruhte nach Form und Inhalt handgreiflich auf diesem „roundelay". 1596 schlichen sich sogar in ein lateinisches pastorales Universitätsdrama, *Silvanus* von Rollinson, zwei Lieder ein, in denen das Metrum und die charakteristische Form des roundelay — in jeder zweiten Zeile wird der Inhalt der ersten wieder aufgenommen oder glossiert, sozusagen von einem zweiten Sprecher oder einem Chorus — getreulich kopiert wird[5]). Auch Henry Constables *Pastoral song between Phyllis and Amaryllis, two nymphs, each answering other line for line*[6]), wetteifert noch mit dem niedlichen Versbravourstückchen. Aber Nicholas

---

[1]) Webbe, Discourse of English poetrie, ed. Arber, p. 83.

[2]) Arber's English scholar's library, No. 14 (1882), p. 10; cf. Herfords Anmerkung zu Shep. Cal. IV, 136.

[3]) Publ. of the Hunterian Club, No. 43 (1878), p. 64. Auch in „England's Helicon" p. 141 f. als „Corydon's song".

[4]) Genau gleich Shep. Cal. VIII, 78: „Hey, ho, bonilasse."

[5]) cf. Shakespeare-Jb. 34, 295 ff. Der Anfang der dort von Churchill mitgeteilten Probe lautet:

„Cantemus omnes Cynthiam
hei ho Cynthia
Venationis dominam
Sic incipit melodia.
Quae habitas in saltibus
hei ho, Delia. . . ."

[6]) England's Helicon, ed. Bullen, p. 204—206.

Bretons *Astrophel's song of Phyllida and Coridon*[1]) übertreibt die ewigen urgierenden Wiederaufnahmen so sehr[2]), daß eine parodistische Absicht nicht mehr zu verkennen ist.

Spensers *Amoretti* (1592) schieden sich nicht scharf genug von dem Modeschwarm der Sonetten-Zyklen, um deutliche eigene Spuren zu hinterlassen. So ist es auch zweifelhaft, ob die Übereinstimmung, die einige Stücke aus Daniels *Delia* (1592) mit den „Amoretti" zeigen, wirklich auf literarischer Abhängigkeit beruhen[3]). Aus anderen Werken Spensers dagegen haben die elisabethanischen Sonettisten öfter geschöpft. So verwertet in Thomas Lodges *Phillis, honoured with pastorall sonnets* (1593)[4]) das 11. Sonett mit seiner durchgeführten Schiffahrtssymbolik deutlich die Motive aus Britomarts Meeresklage (FQ III, 4,8—9); und das darauf folgende 12. Gedicht schildert den musikalischen Einklang der Naturtöne in Form einer höchst kunstvoll gebauten Regressio in offenbarer Anlehnung an FQ II, 12, 70—71. Daß in dem 51. Sonett von Thomas Watsons *Tears of fancie* (1593) sechs Zeilen wörtlich aus FQ II, 6, 12—13 entnommen sind, hat I. W. Beach festgestellt[5]).

Die Wirksamkeit der spenserischen Hymnen setzte schon früh ein. Nicholas Bretons[6]) platonisierendes Gedicht *The Countess of Pembroke's love* (1592) steht ganz unter dem Eindruck von Spensers „Hymn in honour of love". Und sein größeres Werk *What is Love?* (1601) schmiegt sich im Gedankengang wie in der Versform (Rhyme

---

1) Engl. Hel., p. 71—74.

2) z. B.: „Upon a hill (O blessed hill!
Was never hill so blessed),
There stood a man (was never man
For woman so distressed). . . ."

3) cf. Guggenheim, Quellenstudien zu Daniels „Delia", Diss. Berlin 1898.

4) Publ. of the Hunterian Club, No. 25.

5) Mod. Lang. Notes XVIII 218 ff.

6) Works, ed. Grosart, Chertsey worthies' libr., 1879, vol. I.

royal) eng an die „Hymn of heavenly love“ an[1].) Eine gewisse allgemeinere Bedeutung beansprucht dies literarische Abhängigkeitsverhältnis insofern, als man in dem letzteren Werk von Nicholas Breton den Ausgangspunkt jener Gattung des „devotional verse-pamphlet“ zu sehen pflegt, die später von Quarles mit soviel Erfolg ausgebaut wurde[2]).

Der bereits bei der Eklogendichtung als Spenser-Schüler erwähnte Anonymus *A. W.* gab in Davisons „Poetical rhapsody“ (1602) ein paar sonderbare Strophen: *Upon an heroical poem which he had begun, in imitation of Virgil, of the first inhabiting this famous isle by Brute and the Troyans*[3].) Hier wird halb scherzhaft das Hauptmotiv des anakreontischen *Θέλω λέγειν Ἀτρείδας* mit der „Induction“ zu FQ I verschmolzen; und nicht nur die Diktion und altertümliche Sprache, sondern auch der Wortlaut der spenserischen Eingangsverse schimmert noch sehr deutlich unter leichter Verhüllung durch. Diese innige Vertrautheit mit dem spenserischen Text kommt auch überraschend in einem anderen Gedicht von A. W.[4]) zum Durchbruch, in dem es heißt:

> So, Thisbe saw her lover through the wall
> And saw thereby she *wanted* that she *saw*:
> And so I *see*, and *seeing want withal*,
> And *wanting* so, unto my death I draw.

Bei diesem chiastischen Spiele mit zwei Verben und dem charakteristischen Gebrauch von *withal* lag ihm gewiß FQ II, 12, 68 in den Ohren:

---

[1]) Auf Bretons Abhängigkeit von Spenser wies schon hin Oskar Heidrich, Nicholas Breton, Diss. Leipzig 1902, p. 27, 49.

[2]) cf. F. E. Schelling, A book of 17th century lyrics, Boston 1899, p. XLVII.

[3]) Poet. Rhaps., ed. Bullen, II 61; 1614 auch in der 2. Ausg. von Engl. Hel. (ed. Bullen, p. 240) abgedruckt mit der Verfasserangabe „Ignoto“; ohne Berechtigung in verschiedene neuere Ausgaben von Sir Walter Raleighs Gedichten aufgenommen.

[4]) „The frozen snake, oppressed with heaped snow“, Poet. Rhaps. II 51.

Withall she laughed, and she blusht withall
That blushing to her laughter gave more grace
And laughter to her blushing. . . .

Erst spät und spärlich setzen Nachklänge von *Mother Hubberds tale* (1591) ein. Aber Draytons Reimpamphlet *The owl* (1604)[1]) geht doch sicherlich auf diese spenserische politisch-satirische Tierfabel zurück, von der auch das Metrum (fünffüßige Reimpaare) übernommen wurde, und nicht auf das viel ferner stehende „Parlement of fowles" von Chaucer. Und daß Richard Niccols' *The beggars ape*[2]) in den Motiven, in der Technik der Satire, in Metrum und Sprache sich eng an „Mother Hubberd" anschmiegt, hat schon Collier gesehen.

Spensers *Visions of the worlds vanitie* (1591) ahmte William Browne in einem kleinen Sonettenzyklus „Visions"[3]) nach, während in seinem berühmtesten Einzelgedichte, dem bezaubernden Sirenenliede „Steer hither, steer your winged pines" (1614)[4]) unverkennbar der lockende Gesang der Meeresnymphen aus FQ II, 12, 32—33 nachklingt.

William Drummond of Hawthornden, der traditionell, aber mit ziemlich vager Begründung den Spenserschülern zugerechnet wird[5]), hat sich doch wenigstens in einem seiner bekanntesten Gedichte *Forth feasting: a pane-*

---

[1]) Publ. of the Spenser Soc., N. S. 4, 1891.

[2]) cf. Collier, Bibliographical account, II 35—38. Die erste erhaltene Ausgabe stammt von 1621, doch muß das Werk schon 1607 gedruckt vorgelegen haben. Niccols bewährt sich auch sonst als höchst spenserkundig. In „The cuckow" (1607) übernimmt er die Eigennamen Malbecco und „Helinore" aus FQ III, 10; zitiert das „Bower of bliss" (FQ II, 12); ahmt in der Einleitung zu „The winter nights vision" (1610) die „Induction" der FQ nach.

[3]) Brownes Works, ed. Goodwin, II 279—282.

[4]) ebda. II 170; cf. J. R. Lowell, The English poets, 1888 (Scott's library), p. 78.

[5]) David Masson, Drummond of H., 1873, p. 67 ff.

gyric to the King's most excellent Majesty (1617) ein Motiv aus der Hochzeit von Themse und Medway (FQ IV, 11) zunutze gemacht: alle Flüsse und Seen Schottlands lädt er in umfänglicher Aufzählung ein, an dem Feste zu Ehren Jakobs I. teilzunehmen; spenserische Wortstellung und Syntax ist dabei unverkennbar maßgebend gewesen[1]).

Der neue Geist leichtfertiger Galanterie, der die höfische Lyrik der karolinischen Regierung durchdringt, fand naturgemäß im allgemeinen keine Möglichkeit mehr, an Spensers Werk anzuknüpfen. Um so interessanter ist es, wenn sich doch einmal ein spenserisches Motiv in dies fremde Gebiet verirrt. In der grandiosen Allegorie vom „House of Love" hatte Spenser geschildert, wie Scudamour den Zugang zum Tempel der echten Liebe durch den Riesen „Danger" versperrt findet, zwischen dessen Beinen er dann ohne Zagen hindurchschlüpft (FQ IV, 10, 17–19). Thomas Carew machte sich in seinem berüchtigten erotischen Jugendwerke *A rapture*[2]) diesen spenserischen Einfall, der ihm übrigens auch durch eine Stelle aus Donne vermittelt sein konnte, in ruchloser Verkehrung seiner Bedeutung zunutze: bei ihm ist Honour der kolossale Popanz, der die Feigen vom schrankenlosen Liebesgenuß zurückscheucht; der Dichter aber und seine Geliebte schreiten stolzen Hauptes zwischen seinen Füßen hindurch dem „Elysium der Liebe" zu. Also nur durch eine vollkommene Sinnesverdrehung konnte dieser feinste und frivolste unter den „courtly poets" eine spenserische Vorstellung sich dienstbar machen.

---

[1]) vgl. die Probe bei D. Masson, a. a. O., p. 56; z. B.:

„Stone-rolling Tay, Tyne tortoise-like that flows,
The pearly Dou, the Dees, the fertile Spey,
Wild Navern which doth see our longest day,
Ness smoking sulphur, Leven with mountains crownd."

[2]) Poems, ed. A. Vincent (The Muses' library), p. 70. Carews Gedichte wurden erst 1640 posthum gedruckt, waren aber schon seit langem in Umlauf.

8. Das Drama.

Über die Spenser-Nachklänge im elisabethanischen Drama liegen, dank dem überragenden Interesse, das sich von jeher gerade auf diesen Literaturzweig konzentrierte, bereits viele Einzelbeobachtungen vor, die von Koeppel 1906 zusammengefaßt und beträchtlich vermehrt wurden[1]. Indessen handelte es sich hier doch fast nur um mehr äußerliche Beziehungen, wie sie in Anspielungen, Zitaten und vereinzelten stofflichen Entlehnungen zutage traten. Bedeutsamere stilistische Einwirkungen wurden erst 1907 durch Georg Schoeneichs Hallenser Dissertation „Über den literarischen Einfluß Spensers auf Marlowe“ wahrscheinlich gemacht.

Schon 1850 hatte Dyce bemerkt, daß *Tamburlaine* in einer seiner hochtrabenden Ruhmreden (Teil II, Akt IV, Sz. 4, v. 1493 ff.) den prächtigen spenserischen Vergleich eines flatternden Federhelmes mit einem blühenden Mandelbaum auf grüner Bergeshöhe fast wörtlich wiederholt; die Priorität Spensers, dessen FQ ja schon mehrere Jahre vor 1590 handschriftlich umlief[2], wird auf klassische Weise dadurch gesichert, daß Marlowe nicht nur einen Reim, sondern sogar einen Alexandriner in seine Blankverse unbedenklich herübergenommen hat[3]. H. Bullen[4] und besonders Charles Crawford[5] machten dann noch mehrere Ent-

---

[1]) E. Koeppel, Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker, 1906 (Anglistische Forschungen, Heft 20), p. 81—93.

[2]) Schon Abraham Fraunces „Arcadian rhetoric“ (1588) brachte ein Zitat aus FQ II.

[3]) „Whose tender blossoms tremble every one
At every little breath that thorough heaven is blown.“
Tamb. v. 5000 f.

„Whose tender locks do tremble every one
At every little breath that under heaven is blown.“
FQ I, 7, 32.

[4]) Marlowes Works, ed. Bullen 1885, I 173 u. ö.

[5]) Crawford, Collectanea, 1906.

deckungen ähnlicher Art. Aber erst die massenhaften, mehr oder minder getreuen Entlehnungen aus den ersten drei Büchern der FQ, die Schoeneich über den ganzen „Tamburlaine" zerstreut fand, rechtfertigen die Annahme, daß Marlowe hier in bewußtem Anschluß an die höchst dekorative Darstellungsart des modernen Renaissanceepos auf die Herausbildung einer neuartigen dramatischen Diktion ausgegangen war. Das üppig Bildhafte in Spenser ist es, was ihn besonders anzieht. Alle die überschwänglichen, rhetorisch-prunkvollen Redeergüsse und lyrisch-leidenschaftlichen Schilderungen, wie sie sich gerade an den dramatischen Gipfelpunkten des „Tamburlaine" einstellen, schöpfen ihre farbig glühenden Vergleiche, ihre mythologische Prachtgewandung, ihre metaphorisch-prägnanten Wendungen, ihren sinnschweren metonymischen Adjektivschmuck und endlich auch ihren archaischen Zierat im weitesten Umfang aus der FQ [1]). Gerade diese Eigentümlichkeiten aber, die in Marlowes übrigen Dramen stark zurücktreten [2]), sicherten dem „Tamburlaine" einen guten Teil seines unmittelbaren Erfolges und riefen jene dramatische Moderichtung der „high astounding terms" hervor, der auch der junge Shakespeare, insbesondere in *Henry VI C* und *Titus Andronicus* seinen Tribut entrichtete [3]). — Auch stofflich zeigen Marlowes Dramen Nachwirkungen der FQ. Für die Figur der Zenocrate, die in den Hauptquellen des „Tamburlaine" fehlt, nutzte Marlowe, wie Schoeneich fand (p. 60—69), die Abenteuer der Duessa FQ I, 2, 21—26, und die Selbstmordanwandlungen des *Dr. Faustus* (v. 1320 ff. und 640 ff.) haben manches gemein mit den Versuchungen des Redcrossknight in der „Cave of Despair" (FQ I, 9) [4]), einer Szene,

---

1) Schoeneich, a. a. O. p. 26—87.

2) F. J. Carpenter zählt 400 Vergleiche und Metaphern im „Tamburlaine", aber nur 250 in den übrigen vier Dramen Marlowes zusammengenommen; cf. Schoeneich p. 87.

3) cf. W. Hübner, Der Vergleich bei Shakespeare, Diss. Berlin 1908, p. 131 ff.

4) Schoeneich p. 92 ff.

die ja nach Sarrazin auch die berühmte Wahnsinnsszene in Kyds *Spanish tragedy* (1588?) beeinflußt hat[1]).

Skrupellose Plünderungen spenserischer Werke spielen eine große Rolle in dem Problem der Verfasserschaft der Dramen *Locrine* und *Selimus* (1594 gedruckt). Im „Locrine" hatte schon Tieck zahlreiche, wörtliche Entlehnungen aus der FQ beobachtet, die Brotanek[2]) noch beträchtlich vermehren konnte. Crawford[3]) entdeckte ferner, daß nicht nur in den Prologen, sondern auch für den Dialog lange Stellen der spenserischen „Complaints" (1591), namentlich der „Ruines of Rome" nutzbar gemacht waren, und zwar oft verbatim. Auch stofflich scheint das Stück von dem Berichte über Brutus und seine Söhne (FQ II, 10, 13—15) angeregt zu sein. Und von den Gestalten ist der prahlerische Trompart (z. B. Akt 1, Sz. 2) aus FQ II, 3 als würdiger Spießgeselle des Aufschneiders Braggadocchio wohl bekannt[4]). Ob auch die allegorische Rachegöttin Ate, der die Prologe zu jedem Akt in den Mund gelegt werden, auf die gleichbedeutende Ate aus FQ IV, 1, 19—31 zurückzuführen ist, steht nicht fest, da das 4. Buch der FQ erst 1596 in Druck erschien. Nach Koeppels[5]) wohlgegründeter Auffassung hat nun der Verfasser des *Selimus* erstens umfängliche Versreihen aus dem „Locrine" ausgeschrieben, darunter auch solche, die der „Locrine"-Dichter seinerseits aus den „Complaints" entnommen hatte. Außerdem aber brachte er noch eine ganze Reihe eigener Spenser-Plagiate aus FQ I—III hinzu; so hat er z. B. die aparten Vergleiche aus FQ I, 1, 23 und I, 5, 18 wiederholt und Britomarts pathetische Klage am Meere (FQ III, 4, 8 ff.) für die melancholischen Betrachtungen des entthronten Sultans Bajazet ausgeschlachtet.

---

[1]) Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, 1892, p. 52 ff.

[2]) Anglia Beibl. XI 202 ff.

[3]) „Collectanea" 1906.

[4]) cf. W. Ward, English dramatic literature, 1875, II 221.

[5]) Shakespeare-Jb. 41, 193—200; ferner in dem zitierten Buch über Ben Jonsons Wirkung p. 84 f.

In diesem Drama liegt also eine doppelte Schicht von Spenser-Entlehnungen aufgestapelt.

Vielfach wird der „Selimus“ für ein Jugendwerk Robert Greenes gehalten[1]); mit dieser Annahme würde sich gut vereinigen lassen, daß auch der Prolog des *Alphonsus* (1591), der sicher von Greene stammt, mannigfache Anlehnungen an Spensers „Complaints“ verrät, und zwar im besonderen an die „Teares of the Muses“[2]).

Eben diese Rügedichtung wird bekanntlich von Shakespeare im *Midsummer-night's dream* (Akt V, Sz. 1) herangezogen als „the thrice three Muses mourning for the death of learning, late deceased in beggary“. Von direkten Spenser-Einflüssen aber hat er sich wie in seiner Epik auch in den Dramen fast gänzlich ferngehalten. Es will nichts besagen, daß, wie J. R. Lowell vermutet[3]), Oberons Schilderung von Titanias Blumenlager (Midsummer-night's dream II, 1, v. 249 ff.) einen Nachklang des Blumenregisters aus Shep. Cal. IV, 136 ff. darstellt. Erst für *King Lear* läßt sich eine Benutzung der Leargeschichte in FQ II, 10, 17—32 wirklich einwandsfrei erweisen[4]). Dagegen muß es doch sehr dahingestellt bleiben, ob der kretinhafte, halbtierische Sohn der Waldhexe aus FQ III, 7 auf ähnliche Gestalten der späten Märchendramen Shakespeares, wie Cloten in „Cymbeline“ oder Caliban im „Tempest“, irgendwie eingewirkt hat.

Ganz ohne Spenser-Einflüsse — von den zahlreichen Spenseranspielungen[5]) ganz zu schweigen — ist wohl niemand von den namhaften Dramatikern der Zeit geblieben.

---

[1]) Um den Erweis dieser ursprünglichen Grosartschen Vermutung bemühte sich Gilbert, Greenes Selimus, Diss. Kiel, 1899. Koeppel läßt die Frage offen.

[2]) Greenes Works, ed. J. Churton Collins, 1905, I 70 ff.

[3]) The English poets, 1888 (Scott's library), p. 42.

[4]) W. Perret, The story of King Lear, 1904, (Palaestra XXXV), p. 273.

[5]) Vollständig verzeichnet von Koeppel a. a. O.

John Lyly, der in seinen Dramen gleich Spenser Allegorien verwendet, die eine moralische und eine politische Deutung zulassen [1]), verschmilzt in *Love's metamorphosis* (1597; gedr. 1600) ovidische Motive mit der spenserischen Episode von Fradubio und Fraelissa (FQ I, 2) [2]).

George Peele, der bereits in dem Festspiele *The arraignment of Paris* (gedr. 1584) Gestalten und Situationen des Shep. Cal. verwertet hatte [3]), gab 1599 in *David and Bethsabe* (Sz. 7, v. 58 ff.) wohl die erste Kopie von Spensers berühmter Sonnenaufgangsschilderung FQ I, 5, 2 [4]).

Ein anonymes Drama *Grim the collier of Corydon* (1600) [5]) greift einen ganzen Handlungskomplex der FQ auf. Das Vorspiel in der Hölle zeigt Malbecco, der seinen Selbstmord zu rechtfertigen sucht, indem er genau nach FQ III, 9—10 die Buhlereien seiner Gattin Helena — bei Spenser heißt sie Hellenore — mit Paridel und der Satyrenrotte berichtet. Der Teufel Belfegor muß sich dann im eigentlichen Stücke selbst von der Tücke der Menschenweiber überzeugen, und zum Schluß vollzieht Satan die schon von Spenser erfundene Metamorphose Malbeccos zu einem allegorischen „Jealousie", der nun als höllischer Plagegeist unter die Menschen gesandt wird.

Thomas Dekker stellte in *The whore of Babylon* (1604) elisabethanische Zeitgeschichte ähnlich verhüllend dar, wie es Spenser in der FQ getan hatte. Elisabeth selbst erscheint als die Faerie Queene Titania, die römische Kirche als die babylonische Buhlerin, der spenserischen Duessa entsprechend;

---

1) „Allegory of double relation" nennt es F. E. Schelling, Elizabethan drama, Boston 1908, II 125; vgl. Steinhäuser, Lyly als Dramatiker, Diss. Rostock 1884, p. 18 ff.

2) Cf. Lyly, ed. Bond, III 293—4; I 74.

3) Thorndike, Mod. Lang. Not. XIV 237.

4) Schon Dyce bemerkte die Parallele; cf. Peele, ed. Bullen, 1888, II 42.

5) Dodsley-Hazlitt, vol. VIII. cf. Koeppel a. a. O. p. 92; F. E. Schelling, Elizabethan drama I 356.

andere Decknamen, wie Florimell, Elfiron, Paridel u. a. sind direkt aus der FQ entnommen[1]).

Beaumont-Fletcher beziehen sich in ihren Dramen immer wieder auf offenbar sehr populäre Gestalten der FQ, wie Unas Zwerg, den Squire of Dames, Amyas, Blatant Beast usw. Auch eigneten sie sich stoffliche Motive an. Wenn in *The faithful shepherdess* (1608) die zauberkundige Amaryllis in Gestalt der keuschen Amoret deren Liebhaber Perigot zu verführen trachtet (Akt III, Sz. 1)[2]), so liegt wahrscheinlich die Versuchung des Redcrossknight durch die gleißnerische Duessa zugrunde (FQ I, 2). Und Unas Erlebnis unter den täppischen Satyrn, die sich ihrer doch ehrerbietig annehmen (FQ I, 6), wird wohl bei einer ähnlichen Situation der Clorin (Akt IV, Sz. 1) vorgeschwebt haben. Noch *A wife for a month* (1624) enthält (Akt II, Sz. 6) eine deutliche Nachahmung der „Mask of Cupid" (FQ III, 12, 22—26), die sich bis auf kleine Einzelmotive verfolgen läßt: ganz wie bei Spenser läßt sich Cupido einen Augenblick die Binde von den Augen nehmen, um den Anblick der schönen Opfer seiner Macht zu genießen[3]).

Im übrigen ist kaum noch etwas von Belang zu erwähnen. Ein Stück *The valiant Welshman* (1615) von R. A. (vielleicht Robert Armin) verwertet in freier Umgestaltung Figuren und Begebenheiten aus der Geschichte der Florimell (FQ III, 7), insbesondere die Hexe, die ein schadenbringendes Ungeheuer erschafft[4]). Und in einem dialektischen Lied, das in den III. Akt von *Fuimus Troes* (ca. 1633) eingelegt ist, konnte Herford Reminiszenzen an den Shep. Cal. nachweisen[5]).

---

[1]) Schelling, Elizabethan drama I 289; Koeppel, a. a. O. p. 91 f.

[2]) Koeppel, Quellenstudien zu Jonson, Marston etc., 1895, p. 35.

[3]) Eine markante Parallele im Ausdruck bemerkte Todd in seiner Spenser-Ausgabe II, p. CVI.

[4]) Koeppel, Ben Jonsons Wirkung, p. 92.

[5]) Herford, Anm. zu Shep. Cal. IX, 211.

9. Spenser-Parodisten und -Gegner.

Das heftige Stocken der spenserischen Tradition, das sich gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts in allen Literaturzweigen scharf ausprägte, legt eine Prüfung etwa vorhandener spenserfeindlicher Tendenzen nahe. Kaum dazuzurechnen sind die gutartigen Parodien, die sich ja an alle erfolggekrönten und epochemachenden Werke zu heften pflegen. Immerhin traten sie erst nach Spensers Tode ans Licht.

Bereits 1600 verspottet der parodistische Roman *The knight of the sea*[1]) die knallige Romantik der Riesen-, Zauberer- und Drachengeschichten und, wie es scheint, auch die kunstvolle, mit ungewöhnlichen Worten durchsetzte Darstellungsweise Spensers. 1602 stellte sich auch eine launige Spensertravestie ein: in *The metamorphosis of tobacco*[2]) unternimmt es ein Anonymus mit einem gewaltigen Aufgebot an mythologischem und allegorischem Personal und mit einer üppigen spenserischen Diktion, sein burleskes Thema zu würzen.

Bei weitem überragt wird diese Apotheose des Tabaks von der trunkfrohen *Pasquils palinodia, and his progress to the taverne; a pleasant pynte of poetical sherry* (1619)[3]), einer längeren, übermütigen Burleske in etwa hundert achtzeiligen Strophen. Gleich der Eingang bildet eine verwegene Kontrafaktur der ersten Stanze der FQ im Sinne eines weinseligen Poeten:

> Loe! I the man whose Muse whilome did play
> A horne-pipe both to country and the citty
> Am now againe enjoynd to sing or say
> And tune my song unto another ditty.
> To comfort moon-fac'd cuckolds that were sad,
> My Muse before was all in hornes y-clad,
> But now she marcheth forth, and on her back
> She weares a corslet of old sherry-sacke.

Nach einem krausen satirischen Praeambulum, das unter anderem Spensers Darstellung des goldenen Zeitalters, wo

[1]) Zitate in Todds Spenser I, p. CLXI.
[2]) Collier's Illustrations of English literature, IV (1866).
[3]) Collier's Illustrations of English literature, I (1866).



wahre Liebe und Freundschaft herrschten (FQ IV, 8, 30—33), persiflierend ausnutzt (p. 14—15), folgt als eigentliches Thema eine gewaltige Zecherei, die höchst lustig im feierlichsten Stile der FQ, mit genauer Beobachtung spenserischer Syntax und Wortwahl vorgeführt wird. Beim Schlendern durch Londons Gassen hört der Dichter eine Stimme: „Come hither!“ So hatte bei Spenser der Schutzengel dem Sir Guyon zugerufen, um ihn auf den rechten Weg zu führen: „Come hether, come hether, oh! come hastily“ (FQ II, 8,3). Hier tönt aber der Ruf aus einer Sektkneipe:

> It is a place whereas old Sherry Sacke
> Is kept in durance in a dungeon deepe (p. 22),

und die verschiedenen Weine sind nun die edlen Gefangenen, die der Dichter aus der dunklen Haft erlöst, wie Prince Arthur den Redcrossknight aus dem „dungeon deepe“ (FQ I, 7,15) des Orgoglio. Das Ganze ist demnach ein ausgelassenes jeu d'esprit ohne jede ausgesprochene Spenser-Feindschaft. Im Gegenteil ist es überraschend, daß der Verfasser bei der parodistischen Bezugnahme selbst auf Einzelheiten des spenserischen Textes noch darauf rechnete, das Verständnis des Lesers zu finden. Man möchte meinen, daß nur ein Kenner und Verehrer Spensers diese heitere Verkehrung zustande bringen konnte, und die ansprechende Vermutung Colliers, daß Sir John Davies of Wiltshire, der ja als Spenser-Schüler zu behandeln war, der Autor sei, erhält so eine neue Stütze.

Alle diese parodistischen Stücke lassen kaum vermuten, daß der anfänglich übermächtigen Autorität Spensers inzwischen allmählich der Boden entzogen war durch eine neue literarische Strömung, die eine klassizistische Abrundung und Ebenmäßigkeit anstrebte und sich um Ben Jonson als unbestrittenen dichterischen und kritischen Führer scharte[1]. Ben Jonson erkannte wohl, daß der Sieg

[1] F. E. Schelling, Ben Jonson and the classical school; Publ. of the Mod. Lang. Ass. XIII 221—249.

seiner Sache nur durch eine Zerstörung der spenserischen Tradition zu erreichen war. In Spenser hatte ja die elisabethanisch-romantische Dichtung mit ihrer unbedenklichen Vermischung heterogener stofflicher, rhetorischer und sprachlicher Elemente, mit ihrem sorglosen Sprengen der straffen Proportionen zugunsten unmittelbaren Gefühlsüberschwangs oder üppig-bildhaften Beiwerkes, mit ihrer Mißachtung der literarischen Gattungsgrenzen, mit ihren kühn entworfenen und locker gefügten Strophengebäuden den imposantesten und liebenswürdigsten Ausdruck gefunden. Da Jonson von dem allen gerade das Gegenteil erstrebte[1], so mußte er notwendig die Grundlagen von Spensers Kunst bekämpfen, und er tat das kraft seiner immer wachsenden persönlichen Autorität mit einer Schroffheit, die sich aus den spärlich überlieferten Aufzeichnungen nur erraten läßt. „Spensers stanzaes pleased him not, nor his matter", heißt es bündig in Drummonds Bericht über sein berühmtes Gespräch mit dem literarischen Diktator jener Zeit[2]. Und nur unwesentlich milder drückte sich Ben Jonson in seinem eigenen kritischen Notizbuch aus, das 1640 posthum als *Discoveries, or timber*[3] gedruckt wurde: „Spenser, in affecting the Ancients, writ no Language: Yet I would have him read for his matter; but as Virgil read Ennius". Der lebende Dichter blieb in diesem Kampfe mit dem Toten Sieger. Wir sahen, wie sogar anfänglich entschiedenste Anhänger Spensers, wie z. B. Drayton, mit der Zeit in das feindliche Lager abschwenkten. Dabei ist es freilich um so bemerkenswerter, daß selbst Ben Jonson, der kritische Vernichter von Spensers klassischer Geltung, dem großen Gegner allerlei Freundlichkeiten erwies. In *The masque of Queens* (1609) fügte er ein entlegenes Zitat „from the grave and diligent

---

[1]) Vgl. die treffliche zusammenfassende Charakteristik von Jonsons Poetik bei Schelling, a. a. O., p. 248.

[2]) Jonson's Works, ed. Cunningham, 1870, III 470.

[3]) Ed. M. Castelain, Paris 1906, p. 90.

Spenser" ein[1]); 1615 ließ er in *The golden age restored* Spenser neben Chaucer, Gower und Lydgate als einen Klassiker englischer Dichtkunst auftreten. Und einige Stellen aus der Dichterekloge des Shep. Cal. (X, 110ff.) wußte er nach Drummonds Zeugnis auswendig und pflegte sie gern zu zitieren. Wie eine halb widerwillige Anerkennung von Spensers Größe mutet es an, wenn Jonson bei einer bitteren Betrachtung über die blöde Urteilslosigkeit der großen Masse dem elenden „water-poet" John Taylor den FQ-Dichter sozusagen als anderen Pol der Künstlerschaft gegenüberstellt[2]).

Mit solchem Verhalten Ben Jonsons ist im Grunde bereits die Stellung der nächsten Generation zu Spenser vorgezeichnet[3]). Die theoretischen Bedenken gegenüber Spensers Kunst werden immer stärker, und doch hört sie nie auf, dankbare und empfängliche Bewunderer zu befruchten.

---

[1]) Nämlich Ruines of time, v. 106ff.; cf. Paul Birck, Die literarischen Anspielungen in den Werken Ben Jonsons. Diss. Straßburg 1908, p. 80f.

[2]) Discoveries, ed. Castelain, p. 34.

[3]) Was von anderer Seite in dieser Zeit gegen Spenser geäußert wurde, ist höchst belanglos. So wollte Drummond of Hawthornden ca. 1613 nicht glauben, daß die „Amoretti" von Spenser seien: „For they are so childish that it were not well to give them so honourable a father" (p. Masson, Drummond of H., 1873, p. 80). Und Edmund Bolton ließ in seinen „Hypercritica" (entstanden ca. 1618, gedr. 1722), einem Lehrbuch der Geschichtsschreibung, von Spensers sämtlichen Werken nur die vier Hymnen als musterhaftes Englisch gelten: das übrige verführe zu einem sallustisch-archaisierenden Stile. (Critical essays of the 17th century, ed. Spingarn, 1908, I 109).

Kapitel II.

Spensers Nachwirkung von Miltons bis zu Drydens Auftreten (1634—1667).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

Erst in der zweiten nachspenserischen Generation, die wir durch die ersten charakteristischen Werke von Milton (*Comus* 1634) und Dryden (*Annus mirabilis* 1667) begrenzen, machten sich die Folgen von Ben Jonsons klassizistischer Spenserkritik in ihrer ganzen Schärfe bemerkbar. Dem Folianten der Collected works v. J. 1611 — daneben war noch die FQ-Folio v. J. 1609 [1]) in Umlauf — folgte bis zum Jahre 1679 keine weitere Ausgabe des ganzen Spenser. Von den Einzelwerken [2]) erfuhr lediglich der Shep. Cal. einen Neudruck, und auch er nur, weil gerade Theodorus Bathurst, der an demselben Cambridger College wirkte, dem einst Spenser angehört haben soll, eine lateinische Übersetzung gefertigt hatte [3]). Der englische und der lateinische Text sind

---

[1]) Die Folio 1617/18 stellt nach Allibone nur eine neue Titelausgabe dar.

[2]) Paraphrasen aus FQ V enthält *The faery leveller* 1648, 4to; die „Legend of Artegall" mußte in dieser politisch wildbewegten Zeit allerdings besonderes Interesse bieten.

[3]) Calendarium pastorale | anglice olim scriptum ab Edmundo Spensero. | Anglorum poetarum principe; | nunc autem | eleganti latino carmine donatum | a Theodoro Bathurst | aulae Pembrokianae apud Cantabrigienses aliquando socio. 1653. — Das Ms. einer bereits gegen 1584 entstandenen lateinischen Übersetzung des Shep. Cal. durch John Dove liegt im Cambridger Caius College; cf. Wilson, Blackwood's Magazine XXXIV 834.



hier gegenseitig gedruckt. Aus der Vorrede des William Dillingham interessiert die Bemerkung, der Shep. Cal. erscheine in das lateinische Gewand „non tam translatus quam restitutus“. So „antik“ wirkte also doch bereits diese einst so frisch und unmittelbar durchschlagende spenserische Jugenddichtung! In dem zum Schluß angehängten Glossar, das auch für die Lektüre der FQ mitbestimmt ist, findet man viele Wörter erklärt, die dem Durchschnittsleser von heute (der freilich als unwillkürlicher Erbe des romantischen Spenserkultus hierin im Vorteil ist) keinerlei Schwierigkeiten bieten würden; so sind z. B. verzeichnet: buxom; dight; glee (= cheer); ken; mirrour (= lookingglass); queint (= strange, fine); quell (= abate); wisards (= great learned heads); whilome (= once). Es läßt sich daraus ermessen, wie sehr die hauptsächlich von Ben Jonson geförderte Säuberung und Modernisierung der englischen Literatursprache dem Weiterwirken Spensers im Wege stand.

So ist denn in William Londons höchst lehrreichem *Catalogue of the most vendible books in England* (1658), unter dessen vielen Tausenden von Büchertiteln auch die elisabethanische Literatur noch reichlich vertreten ist (z. B. mit Sidney, Lyly, Chapman, Donne, Drayton, Fairfax, Hall, Davies, Shakespeare), Spenser überhaupt nicht erwähnt. Und daß hier kein Zufall vorliegt, geht aus dem Spenser-Abschnitt in Th. Fullers *Worthies of England* (1662) hervor, wo die Unverkäuflichkeit von Spensers Werken wie eine bekannte Tatsache erwähnt wird[1]). Nicht einmal Fullers Behauptung, daß wenigstens die literarisch Gebildeten („the learned“) Spensers Altertümlichkeiten noch als Schönheiten zu schätzen wüßten, scheint in vollem Umfange zuzutreffen.

---

[1]) „. . . the many Chaucerisms used (for I will not say affected by him) are thought by the ignorant to be blemishes, known by the learned to be beauties to his book; which notwithstanding had been more salable, if more conformed to our modern language“. (Folio 1662, zweite Paginierung, p. 219).

Zwar fehlt es, zumal in der ersten Hälfte dieser Generation, nicht an Stimmen, die den Ruhm des einst unbestrittenen Dichterfürsten weitertragen. Die vielgelesene bunte Sammlung *Witts recreation* (1640) benutzt den Namen des Phineas Fletcher zu den Anagrammen „Hath Spencer life? — Spencer hath life“ [1]) und sagt an anderer Stelle: *On Edmund Spencer, poet laureate*:

> He was, and is (see then where lyes the odds)
> Once god of poets, poet now to gods
> And though his time of life be gone about,
> The life of his lines never shall wear out [2]).

Sir Aston Cokain sprach 1632 von „the matchless features of the Faerie Queene“ [3]) und feierte noch 1658 in überschwänglichen Versen [4]) Spenser als „a prodigie of wit“, dem selbst die klassischen Dichter von Hellas und Rom weichen müßten. Sonst freilich ist man nicht mehr geneigt, ihm den Titel eines englischen Homer zuzuerkennen. Selbst Sir Kenelm Digby, dessen gelehrte Bemühungen zu Spenser bereits erwähnt wurden [5]), mochte ihn doch nur *the English Virgil* nennen [6]), obwohl er Spensers Kunst sogar höher schätzte als die seines Freundes Ben Jonson [7]). Im übrigen betrachtete man Spenser durchaus nicht mehr als schlechtweg den Gipfel englischer Dichtkunst. So muß man sehr wohl auf das Praeteritum achten, wenn S. Sheppard 1651 von Spenser sagt:

---

1) Neudruck 1874, p. 292.

2) Neudruck 1874, p. 226.

3) S. Shakespeare allusion book, ed. Munro, 1909, I 370.

4) Todds Spenser I, CLXXXIX.

5) Cf. p. 29.

6) Cf. *R. C.*s Vorbemerkung vor W. Bosworths „Arcadius and Sepha“, 1651; abgedruckt in Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, II 527.

7) In Ben Jonsons „Epigram on Sir Kenelm Digby“ heißt es:

> „For he doth love my verses, and will look
> Upon them next to Spenser's noble book,
> And praise them too“. (Works, ed. Gifford 1851, p. 719).

„And for his songs he was so fam'd,
He was the prince of shepheards nam'd“ [1]).

Im günstigsten Falle mußte er den Ruf der Klassizität mit anderen teilen. Bei George Daniel of Beswick sind es schon drei dichterische Höhepunkte, die regelmäßig nebeneinander gepriesen werden: Sidney, Spenser, Jonson [2]). Von Henry Peacham wird er 1634 sogar in einer recht gemischten Reihe elisabethanischer Dichter untergebracht: Sackville, Sidney, Dyer, Spenser, Daniel [3]). In dem geistreichen literarischen Verspamphlet *The great assises holden in Parnassus by Apollo and his assessours* [4]) (1645) ist Sidney der High Constable of Parnassus, unter den Geschworenen erscheinen von den Elisabethanern Shakespeare, Drayton und Sylvester; Spenser wird mit der bescheidenen Funktion eines Clerk of the assises abgefunden. Ganz verschwiegen wird Spensers Name z. B. in *A session of the poets* von John Suckling [5]), dem typischen Repräsentanten des „court wit“, und in Henry Glapthornes Gedicht *Whitehall* [6]) (1643). Aus all diesen Zeugnissen ist zu entnehmen, wie die einst von Spenser behauptete Stellung als Führer und König im Parnaß auf Ben Jonson [7]) übergegangen

---

[1]) Aus „Epigrams theological, philosophical, and romantick“. Zitiert in Censura literaria V (1807), p. 345 ff.

[2]) Works, ed. Grosart 1878, vol. I 32—34, 79—84, 26—32. Vergleich des „inimitable Colin“ mit Homer: vol. II 130, v. 40—64.

[3]) In der 2. Ausgabe des *Compleat gentleman* (ed. G. S. Gordon, Oxford 1906, p. 95).

[4]) Publ. of the Spenser Society 40 (1885). Der Verf. war jedenfalls G. Wither.

[5]) Works, Ausg. 1709, p. 4.

[6]) Koeppel, Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker, 1905, p. 66.

[7]) Der einzige mir bekannte Versuch, Ben Jonsons Diktatorstellung zu erschüttern, ist offenbar nicht durch literarische, sondern mehr persönliche Gegnerschaft begründet: in der anonymen „mock-romance“ *Don Zara del Fogo, or wit and fancy in a maze* (gedr. 1656; nach Hazlitt schon vor 1637 entstanden) wird durch Bens arrogante Selbstüberhebung im Elysium ein Streit um die erste Stelle unter Englands

war, während Spenser meist nur noch als einer unter mehreren ehrwürdigen Dichtern der Vergangenheit geachtet wurde.

Was Spenser von der Gegenwart schied, war nicht nur der veränderte Geschmack im Formalen und Sprachlichen; viel schwerwiegender war es, daß diese von erbitterten inneren Kriegen erfüllte Zeit naturgemäß keinen Sinn mehr hatte für die phantastische Wunderwelt des großen spenserischen Epos. Knaben mochten ihre unreife Einbildungskraft daran ergötzen. So datiert ja Cowley seine dichterische Erweckung selbst von dem Tage an, wo er die FQ im Zimmer seiner Mutter entdeckte: „I was infinitely delighted with the stories of the knights, and giants, and monsters, and brave houses, which I found everywhere there (though my understanding had little to do with all this); and by degrees with the tinkling of the rhymes and dance of the numbers, so that I think I had read him all over before I was twelve years old, and was thus made a poet as irremediably as a child is made a eunuch“[1]). Aber der erwachsene Cowley zeigt keine Spuren solcher Spenserschwärmerei. Und deutlich gegen die spenserische Phantasiewelt gerichtet sind die programmatischen Erörterungen von Thomas Hobbes in seiner „Answer to Sir William Davenant's preface before Gondibert“ (1650): „There are some that are not pleased with fiction, unless it be bold, not onely to exceed the work, but also the possibility of Nature: they would have impenetrable Armors, Inchanted Castles, invulnerable bodies, Iron Men, flying Horses, and a thousand other such things, which are easily feigned by them that dare. Against such I defend you . . . by dissent-

Dichtern verursacht; alle Dichter ergreifen gegen ihn Partei und scharen sich um Chaucer, Spenser („who was very busy in finishing his FQ“), Shakespeare, Fletcher. Cf. Shakespeare allusion book, ed. Munro, 1909, II 54.

[1]) Cowley, Essays, plays, and sundry verses, ed. A. R. Waller, 1906, p. 457.



ing from those that think the Beauty of a poem consisteth in the exorbitancy of the fiction. . . . That which giveth a Poem the true and natural Colour, consisteth in two things: to know well . . . and to know much“ [1]).

Nur wer sich nicht durch solche common sense-Bedenken zurückschrecken ließ, vermochte zu dem ethisch-religiösen Gehalt der FQ durchzudringen; und auf diesem Gebiete hatte Spenser allerdings auch dem Zeitalter der Bürgerkriege und des leidenschaftlichen Kirchenzwistes noch etwas zu sagen. Der Lehrer und Erzieher Spenser ist es, der jetzt in bedeutsamen Urteilen gewürdigt wird. Schon als Henry Reynolds 1632 im *Mythomystes* die generelle Überlegenheit der antiken über die moderne Dichtung erweisen wollte, nahm er unter den Engländern nur „the learned Spenser“ rückhaltlos von der allgemeinen Verdammnis aus [2]) mit der Begründung, er gebe „in the rest of his poems no less then his Fairy Queene, an exact body of the Ethicke doctrine“ [3]). Eindringlicher noch rühmte John Milton in den *Areopagitica* (1644) „our sage and serious poet Spenser [4]), whom I dare be known to think a better teacher than Scotus or Aquinas,“ und erinnerte warnend an Sir Guyons Versuchung in der Höhle des Mammon und im Bower of Bliss [5]); später in den „Animadversions upon the remonstrants' defence“ bedient er sich eines längeren spenserischen Passus (Shep. Cal. V, 35—54), um unchristlichen Prälaten-Egoismus zu geißeln [6]).

Als frommer und streitbarer Protestant, als tiefernster

---

[1]) Davenant's Works, 1673, p. 25.

[2]) Von Chaucer, Sidney, Daniel und Drayton wollte er nur je ein Werk allenfalls gelten lassen.

[3]) Critical essays of the 17th century, ed. Spingarn 1908, I 147.

[4]) „The grave and diligent Spenser“ war er schon 1609 von Jonson in der *Masque of queens* genannt worden; 1627 bezeichnete ihn Drayton in der *Epistle to Henry Reynolds* als „grave, moral Spenser“.

[5]) Milton's Prose works, Bohn's edition, II 68.

[6]) a. a. O., III 84.

Ethiker war also „the divine Spenser"[1]) noch immer unvergessen. Bei den Vertretern des religiösen und theologischen Epos sind daher in erster Linie die Nachwirkungen seiner Kunst zu suchen.

2. Das religiöse und philosophische Epos.

John Milton, in dessen biblischen Epen die Dichtung dieser Generation ihren Höhepunkt erreichte, bewahrte sich zeit seines Lebens ein innigeres Verhältnis zu Spenser als der Durchschnitt seiner Zeitgenossen: fielen doch seine ersten literarischen Versuche in eine Zeit, in der Spenser noch eine lebendige Wirkung ausübte! Gleichwohl läßt sich auch an Miltons Stellung zu Spenser der Wechsel der Zeitströmungen deutlich beobachten.

Wesentlich formale spenserische Eigenheiten sind es, die sich in Miltons frühesten Gedichten widerspiegeln. Fast durchgehend läßt er in ihnen nach dem Muster der Spenser-Stanze die Strophen stattlich in einem Alexandriner ausklingen, und ein schwerer, bildhafter Adjektivschmuck ist ihnen allen gemein. Manches einzelne kommt hinzu. Daß die Aufzählung englischer Flüsse am Ende des 1628 entstandenen Gedichtes *At a vacation exercise in the college* auf FQ IV, 11 zurückgeht, bemerkte schon Joseph Warton[2]). In der *Hymn on the nativity* (1629) treten spenserische Eigenheiten zumal in der Wortstellung und in der stilistischen Behandlung der Beiwörter scharf hervor. Metonymische Adjektive (z. B. „the prophetic cell" v. 180, „the idle spear" v. 55, „to hide her guilty front with innocent snow" v. 39 etc.) sind geflissentlich gepflegt, und für das besonders kühne „the scaly horror of his folded tail" (v. 172) bot Spensers „rustie horror" (Virgils gnat, v. 443) ein

[1]) Diese Bezeichnung wird 1651 als gebräuchlich bezeugt in *R. C.*s Widmung zu W. Bosworths „Arcadius and Sepha"; cf. Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, 1905, II 526.

[2]) Essay on Pope, Ausg. 1806, I 25f.

spezielles Vorbild; auch die umarmende Adjektivstellung (z. B. „dark foundations deep" v. 123; „timbreled anthems dark" v. 219) ist aus Spenser übernommen.

Im *Penseroso* (ca. 1633), dessen Metrum und Diktion bereits unspenserisch sind, scheint doch noch die Schilderung der majestätischen Orgelmusik (v. 161—165) an Spensers Epithalamium 218—221 anzuknüpfen. Was Milton noch immer an Spenser fesselte, läßt sich aus den Versen erschließen, die sich mit den Lieblingsdichtern des „Penseroso" befassen:

„And if aught else great bards beside
In sage and solemn tunes have sung,
Of turneys and of trophies hung,
Of forests, and enchantments drear,
Where more is meant than meets the ear".
(Pens. 116—120).

Ganz im Sinne dieser interessanten Spenser-Würdigung haben denn auch die romantische Handlung der FQ und zugleich ihre tiefere ethische Bedeutung auf Miltons erstes größeres Werk, den *Comus* (1634) entscheidend eingewirkt. Wie ein neuer Archimago umgarnt Comus die in einem wilden Walde verirrte schöne Lady unter der Maske biederer Ehrlichkeit; der üppige Zauberpalast, in den er sie lockt, entspricht dem „Bower of bliss" (FQ II, 12), und für die Entfesselung der Lady durch die beiden Brüder sowie für die Vertreibung der Verführerscharen fand Milton in Guyons Vernichtung der Acrasia (FQ II, 12) und in der Befreiung der Amoret aus dem „House of Busirane" durch Britomart (FQ III, 12) bedeutsame Vorbilder. Aber nicht nur die äußeren Begebenheiten halten sich im Stile der FQ; sie sind wie in der FQ nur die Symbole sittlicher Konflikte. Die handelnden Personen werden auch im „Comus" fast zu moralischen Allegorien. Spenserischer Geist herrscht auch noch durchaus in der Auffassung: dem weiblichen Ideale, das Milton in der „Lady" aufstellt, haftet noch nichts herb Puritanisches an. Wie Una oder Britomart erscheint

auch die „Lady" des Comus ebenso göttlich durch ihre Schönheit wie durch ihre Tugend. — Kleinere Einzelmotive erhärten den Eindruck, daß Milton um die Zeit der Comus-entstehung innig mit Spenser vertraut war. So spiegelt sich die berühmte spenserische Sentenz „Vertue gives her selfe light through darknesse for to wade" (FQ I, 1, 12) in Comus 372ff. wieder:

„Virtue could see to do what Virtue would
By her own radiant light, though sun and moon
Were in the flat sea sunk"[1]).

Und wenn der „Attendant spirit" dem älteren Bruder, der die Macht des Comus stürzen soll, die Weisung gibt:

„. . . Break his glass
And shed the luscious liquor to the ground"
(Comus 651),

so schwebte ihm gewiß die Szene vor, in der Sir Guyon den Becher der Acrasia zerschellt:

„The cup to ground did violently cast
That all to peeces it was broken found
And with the liquor stained all the lond".
(FQ II, 12, 57).

Von Diktionskriterien dagegen ist mir nur eine charakteristische Verwendung der Enargia in Frageform als deutlich spenserisch aufgefallen[2]).

Noch einmal indessen verwertete Milton in größerem Umfange formale Anregungen aus Spenser. Die eigenartige metrische Form des *Lycidas* (1637) — einzelne dreihebige Verse unter fünfhebige verstreut — hat Palgrave auf Spensers „Epithalamium" zurückgeführt[3]). Die bunte Blütenfülle, die Lyc. 142—151 aufgehäuft ist, hat sicher in der

---

[1]) Cf. Shelley's Prometheus Unbound, ed. Vida Scudder, New York 1908, p. 148.

[2]) „On Circe's island fell (who knows not Circe . . .)". (Comus 50). Cf. „Of Arlo-hill (who knowes not Arlo-hill?)". (FQ VII, 6, 36).

[3]) Spenser, ed. Grosart IV, p. XCV.



Aprilekloge des Shep. Cal. ihr Muster[1]). Der zweiteilige Aufbau des Ganzen mit dem mächtigen Aufschwung in v. 165:

> „Weep no more, woeful shepheards, weep no more,
> For Lycidas, your sorrow is not dead"

ist gewiß durch die Totenklage auf Dido (Shep. Cal. XI) veranlaßt. Stofflich verwertete Milton überdies für die bitteren Ausfälle gegen die schlechten Priester (Lyc. 103—131) die 5. und 7. Ekloge des Shep. Cal., wo gleichfalls habsüchtige Pfaffen unter dem Bilde herzloser Mietlingshirten gegeißelt waren.

In der langen, dichterisch wenig ergiebigen Zeitspanne zwischen „Lycidas" und „Paradise lost" (entst. 1658—1664) trug sich doch Milton mit einer gewaltigen Fülle von Plänen für eine künstlerische Leistung größten Stiles[2]). Zuerst fesselte ihn die Idee eines Arthur-Epos am lebhaftesten.

---

[1]) „Bring the rathe primrose that forsaken dies,
The tufted crow-toe, and pale jessamine,
The white pink, and the pansy freaked with jet,
The glowing violet,
The musk-rose, and the well attired woodbine,
With cowslips wan that hang the pensive head,
And every flower that sad embroidery wears;
Bid amaranthus all his beauty shed,
And daffadillies fill their cups with tears,
To strew the laureate hearse where Lycid lies".
(Lyc. 142—151).

„Bring hether the Pincke and purple Cullambine,
With Gelliflowers,
Bring Coronations, and Sops in wine,
Worne of Paramoures:
Strow me the ground with Daffadowndillies,
And Cowslips, and Kingcups, and loved Lillies:
The pretty Pawnce,
And the Chevisaunce,
Shall match with the fayre flowre Delice."
(Shep. Cal. IV, 136—144).

[2]) Cf. Milton's Works, ed. D. Masson (Globe-edition), p. 11f.



Die naheliegende Vermutung, daß die FQ den Anstoß hierzu gegeben habe, findet eine Stütze in v. 155—178 des „Epitaphium Damonis“ (entst. 1640), wo er sich rückhaltlos über diesen längst gehegten Lieblingsplan ausspricht und ihm zugleich Valet sagt: alle dabei erwähnten sagengeschichtlichen Namen finden sich auch in jenem Exkurs der FQ (II, 10), der die britische Vorzeit kaleidoskopisch vorüberziehen läßt. Daß sich die Vorgängerschaft Spensers mit unter den Gründen befand, die Milton schließlich von seinem Vorhaben abhielten, hat bereits Bishop Hurd triftig vermutet[1]. Unter den zahlreichen Stoffen, die sodann von Milton erwogen wurden, wechselten biblische Vorwürfe zunächst noch mit solchen aus der britischen Vorgeschichte ab, bis der Gedanke, die Schöpfungs- und christliche Heilsgeschichte darzustellen, alle anderen verdrängend, immer klarere Gestalt gewann. Die mannigfachen erhaltenen Entwürfe[2] lassen deutlich erkennen, wie er ursprünglich, noch sehr im Banne spenserischer Epik befangen, die Handlung mit Hilfe eines gewaltigen Personals von Allegorien hatte schürzen wollen. In einem der frühesten Schemata, in denen noch dramatische Form vorgesehen war, werden als „Persons“ angeführt Justice, Mercy, Wisdom, Heavenly Love, Conscience, Labour, Ignorance, Fear, Death, Faith, Hope, Charity. Als er dann bei der endgültigen Gestaltung des *Paradise lost* den Mut gefunden hatte, Gottvater selbst als handelnde Macht in sein Epos einzuführen, waren die meisten dieser allegorischen Wesen überflüssig geworden. Nur das blutschänderische Paar Sin und Death, als furchtbarsten Anhang Luzifers, des widergöttlichen Prinzips, behielt er bei, und bei ihnen ist denn auch die Nachwirkung Spensers klar zu erweisen.

Für die äußere Erscheinung der Sünde (PL II, 648ff.) hat Milton die allegorischen Züge des Drachens Errour (FQ I, 1) stark herangezogen. Die Schilderung dieses Mon-

[1] Cf. Beers, History of English romanticism in the 18th cent., p. 225.
[2] Cf. Globe edition, p. 11ff.

strums, dessen weiblicher Oberkörper in einen endlosen gräßlichen Schlangenschweif mit tödlichem Stachel ausläuft, weist bei Milton sogar wörtliche Erinnerungen an Spenser auf[1]). Und weiter: die ekelhafte Bestienbrut der Sin ebenso wie der Errour vermag sich in dem Körper der Erzeugerin zu verstecken[2]) und mästet sich schließlich an ihrem Fleische[3]). Haben demnach beide Dichter der „Sin" immerhin feste, konkrete Konturen gegeben, so stimmen sie andererseits auch darin überein, die Gestalt des Todes gleichsam jedem menschlichen Vorstellungsvermögen zu entrücken, um den Eindruck von der ungeheuren Großheit dieser Macht nicht zu zerstören. Spenser hatte, entgegen der populären Vorstellung eines Gerippes mit Hippe und Stundenglas und entgegen seiner sonstigen Allegorisierungsmethode, den Tod lediglich als formlosen, unheimlichen Schatten gezeichnet:

„And after all came Life, and lastly Death;
Death with most grim and griesly visage seene,
Yet is he nought but parting of the breath;
Ne ought to see, but like a shade to weene,
Unbodied, unsoul'd, unheard, unseene." (FQ VII, 7, 46.)

Sicherlich im Anschluß an diese Stelle ist auch bei Milton die Erscheinung des Death nur in vagen Umrissen, die ein unbestimmtes Grausen hinterlassen, angedeutet:

---

[1]) „The one seemed woman to the waist, and fair,
But ended foul in many a scaly fold,
Voluminous and vast — a serpent armed
With mortal sting." (PL II, 650ff.)
„Halfe like a serpent horribly displaide,
But th'other halfe did womans shape retaine,
Most lothsom, filthie, foule, and full of vile disdaine.
. . . .
Her huge long tail her den all overspred,
Yet was in knots and many boughts upwound,
Pointed with mortal sting . . ." (FQ I, 1, 14—15.)

[2]) Bei der Errour im Rachen (FQ I, 1, 15), bei der Sin, furchtbarer, im Schoße (PL II, 658).

[3]) FQ I, 1, 25f.; PL II, 799f.

„. . . The other Shape—
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either— . . .“ (PL II, 666 ff.)

Noch im *Paradise regained* (gedr. 1671) griff Milton in ähnlich bedeutsamer Weise einmal auf eine allegorische Gestalt der FQ zurück. Wenn nämlich bei der Versuchung in der Wüste Satan sich dem Erlöser in der Maske eines ehrwürdigen Greises naht (PR I, 314 ff.), so war hierfür, wie schon im „Comus“, die Figur des Archimago maßgebend, der ja auch in der FQ eine Verkörperung des Bösen darstellt[1]). So half hier ein spenserisches Motiv den spärlichen Evangelienbericht plastisch ausgestalten.

Von den kleineren Spenser-Reminiszenzen in den beiden biblischen Epen, deren Todd in seiner Milton-Ausgabe eine große Zahl festgestellt hat, seien nur wenige charakteristische hervorgehoben. Merkwürdig ist es, daß auch bei Milton, wie schon bei Marlowe, einige rednerische Kraftstellen auf die FQ zurückweisen. So zeigen die Worte, mit denen Satan den Kriegsrat seiner Heerscharen eröffnet (PL II, 11—42), merkliche Übereinstimmungen mit Jupiters Ansprache an die Götterversammlung zur Abwehr der Mutability (FQ VII, 6, 20—21)[2]). Und der wirkungsvolle Anfang der Strafrede des Todes an Luzifer:

---

[1]) Ein wörtlicher Anklang an Spenser gleich bei der Einführung Satans erhärtet die Beziehung:

„But now an aged man in rural weeds . . .“ (PR I, 314.)
„An aged Sire, in long blacke weedes yclad.“ (FQ I, 1, 29.)

[2]) Vgl. besonders den Schluß beider Reden:

„. . . and by what best way,
Whether of open war or covert guile,
We now debate. Who can advise, may speak.“ (PL II, 40—42.)
„Wherefore it now behoves us to advise
What way is best to drive her [sc. Mutability] to retire,
Whether by open force or counsell wise:
Areed, ye sonnes of God, as best as ye can devise“.
(FQ VII, 6, 21.)

„Art thou that traitor-angel, art thou he
Who first broke peace in Heaven . . .“ (PL II, 689.)

beruht auf der zornigen Frage, mit der Turpine den Prinzen Arthur anfährt:

„Art thou he, traytor, that with treason vile
Hast slaine my men . . .“ (FQ VI, 6, 25.)

Auch der stark deklamatorische Anfang des PR ahmt mit der pathetisch-selbstbewußten Bezugnahme auf frühere Werke des Dichters den Beginn der FQ nach:

„I, who erewhile the happy Garden sung
By one man's disobedience lost, now sing
Recovered Paradise to all mankind . . .“ (PR I, 1—3.)

„Lo! I, the man whose Muse whylome did maske,
As time her taught, in lowly shepherds weeds,
Am now enforst, a farre unfitter taske . . .“
(FQ I, Intr. 1.)

In größerem Umfange aber machte Milton bei dem bildlichen Anschauungsgehalt der spenserischen Dichtungen Anleihen. Schon Palgrave fand, daß spenserische Landschaften, zumal aus dem „Muiopotmos“, das Bild des Paradieses, wie Milton es hinstellt, mit hätten schaffen helfen [1]). Auch in Einzelheiten erkennt man malerische Momente aus Spenser wieder. So schwebte für die Beschreibung des „stripling Cherub“ (PL III, 636—642) deutlich der liebliche Schutzengel des Guyon vor (FQ II, 8, 5). Der nicht ganz naheliegende Vergleich eines blinkenden Schildes mit dem Mond:

„His pondrous shield . . .
Behind him cast. The broad circumference
Hung on his shoulders like the moon“ (PL I, 284 ff.)

findet sich auch in der FQ, wo es von Radigund heißt:

„And on her shoulder hung her shield, bedeckt
Uppon the bosse with stones that shined wide,
As the faire Moone in her most full aspect
That to the Moone it mote be like in each respect.“
(FQ V, 5, 3.)

[1]) Grosarts Spenser-Ausg. IV, p. LXX.



Wenn bei Milton (PL IX, 445—454) ein schönes Mädchen den Reiz einer frischen Sommerlandschaft doppelt erquickend macht:

> „If chance with nymph-like step fair virgin pass,
> What pleasing seem'd, for her now pleases more"
>
> (PL IX, 452 f.),

so hatte er gewiß die Stelle der FQ im Sinne, wo Sir Guyon inmitten einer herrlichen Gegend angesichts der schönen Phaedria empfindet:

> „And all, though pleasaunt, yet she made much more."
>
> (FQ II, 6, 24.)

Noch im PR IV, 432—437 schildert Milton die belebende Wirkung, die nach einem heftigen Gewitter der Sonnenschein auf die ganze Natur ausübt, in enger Anlehnung an Spensers „Amoretti"[1]).

Es ist auffallend, wie es sich bei fast all diesen Entlehnungen um farbigen, malerischen Schmuck der Darstellung handelt. Und man begreift wohl, daß der erblindete Milton sich mit Vorliebe an den augentrunkenen Spenser hielt, um seine Epen durch optische Vorstellungen zu beleben.

Für die Diktion und sonstige äußere Form der beiden biblischen Epen dagegen konnte ihm Spenser am wenigsten

---

[1]) „And now the Sun with more effectual beams
Had cheerd the face of earth, and dried the wet
From drooping plant or dropping tree: the *birds*
Who all things now beheld more fresh and green,
After a night of storm so ruinous,
Cleared up their choicest notes in bush and *spray*."
(PR IV, 432—437.)

„Lykest it seemeth (in my simple wit)
Unto the fayre sunshine in somers day:
That, when a dreadful storm away is flit,
Through the broad world doth spred his goodly ray;
At sight whereof, each *bird*, that sits on *spray* . . .
Comes forth afresh out of their late dismay
And to the light lift up their drouping hed".
(Amoretti 40.)



bieten. Miltons wortkarge, wuchtige Gedrängtheit unterschied sich von Grund auf von Spensers behaglicher, überströmender Fülle des Ausdrucks. Nur vereinzelte Erscheinungen möchte man noch an Spenser anknüpfen. So ist die Figur der Enargia[1]) immerhin nicht ganz selten, und auch die Anadiplosis[2]) stellt sich gelegentlich ein. Spenserisch ist es auch jedenfalls, wenn mitunter zwei Adjektive umarmend um ein Substantiv gestellt werden[3]). Syntaktisch hat Spensers Manier des relativischen Strophenbeginnes sehr häufig auf die Anfangsverse von Miltons Abschnitten herübergewirkt[4]).

Im ganzen darf man sagen, daß Spensers Einfluß in Miltons Jugendwerken breit zutage liegt und mehr an der Oberfläche haften bleibt, daß er dagegen in den Werken des reifen Milton in feineren Verästelungen mehr in die Tiefe dringt. Und wenn auch Drydens Bericht: „Milton acknowledged to me that Spenser was his original"[5]) lediglich als Zeugnis für Miltons bescheidene Dankbarkeit gegenüber seinem dichterischen Lehrmeister verwertet werden

---

[1]) z. B.: And chains they made all fast—too fast they made. (PL X, 319.)
And to our seed (O hapless seed!) derived. (PL X, 965.)
Glory from men, from all men, good or bad. (PR III, 114.)

[2]) z. B.: One man, assassin-like, had levied war,
War unproclaimed . . . (PL XI, 219.)
On bird, beast air—air suddenly eclipsed. (PL XI, 183.)
Now missing him, their joy so lately found,
So lately found, and so abruptly gone. (PR II, 9.)

[3]) „with hellish rancour imminent" PL IX, 409; „that solemn message late" PR I, 133; „the bordering desert wild" PR I, 93.

[4]) Abschnittsanfänge von dem Typus „Whom thus the meagre Shadow answered soon" finden sich z. B. PL XI, 45. 162. 286. 334. 370. 453. 466. 603. 628. 683. 787. 884; PR III, 43. 108. 121. 181. 203. 306.

[5]) In der Vorrede zu den „Fables" (1700); Dryden, ed. Scott-Saintsbury XI 210.

darf, so steht doch fest, daß Milton, der Größte seiner Generation, sich ernster und eindringender als irgendeiner seiner Zeitgenossen mit Spensers Kunst befaßt hat.

Das wird um so deutlicher, wenn man Spensers Einwirkung auf Milton mit derjenigen auf Cowley vergleicht, der, bei manchen Ähnlichkeiten mit Miltons Geistesrichtung, dem Zeitgeschmack bei weitem mehr entgegenkam als jener. Zwar in Cowleys knabenhaften Erstlingsgedichten *Poetical blossoms*[1]) (1633) ist das Vorbild Spensers, den er ja als seinen poetischen Erwecker pries[2]), so mit Händen zu greifen, wie nie bei dem jungen Milton. Aber es waren doch fast nur Äußerlichkeiten, die ihn zur Nachahmung reizten. So ist in diesen Versexerzitien der bauschige Erzählerstil der FQ mit seinem weitschweifigen, von Archaismen durchsetzten Sprachgefüge, mit seinen geräumigen Vergleichen, mit seinen beständigen mythologischen Seitenblicken, zumal bei Tages- und Jahreszeitenschilderungen, und mit seinen lyrischen Einlagen durchaus maßgebend gewesen. Aber selbst innerhalb dieser unreifen Gedichtsammlung kann man schon das Abflauen von Spensers Einfluß beobachten. In *Pyramus and Thisbe* (entst. 1628) sind

---

[1]) In *Essays, plays, and sundry verses*, ed. A. R. Waller, Cambridge English classics, 1906.

[2]) Cf. p. 75. Noch 1689 (in der 6. Folio von Cowley's works) wird diese Wirkung Spensers in einem Empfehlungsgedicht "On Mr. Cowley's juvenile poems" von S. Westley hervorgehoben. Die Musen, heißt es da, nährten den Geist des Knaben Cowley mit „seeds of numbers":

> „And there they lurk'd, till Spencer's sacred Flame
> Leapt up and kindled thine,
> Thy thoughts as regular and fine,
> Thy soul the same,
> Like his, to Honor, and to Love inclin'd;
> As soft thy Soul, as great thy Mind . . ."

Es ist zu beachten, daß auch hier wesentlich die ethische Persönlichkeit Spensers, nicht seine dichterische betont wird.



die malenden Adjektive in spenserischer Fülle vorhanden; in *Constantia and Philetus* (entst. 1630) treten sie schon merklich zurück. Und bedienten sich diese beiden erzählenden Gedichte einer sechszeiligen Strophenform, die auch Spenser gern benutzt hatte, so zeigte *A dream of Elysium*, das sich im Stoff mit Motiven aus den Lustgärten der FQ berührt, bereits die modischen heroic couplets. Immerhin haben auf Cowleys Metrik spenserische Anregungen am längsten gewirkt. Noch lange verwandte er mit Vorliebe sechstaktige Verse, um ein größeres Gefüge abzuschließen oder um die Einförmigkeit der heroic couplets zu unterbrechen; und mit dem Enjambement verfuhr er nicht so sparsam, wie es die strengeren Klassizisten verlangten.

Sonst aber hat der Stil der in die Folio 1656 aufgenommenen Werke[1]) — die „Poetical blossoms" wollte er nicht darin dulden! — nichts Spenserisches mehr. „Our master Virgil" ist es, den er jetzt in der Vorrede zur *Davideis* als seinen vornehmsten Führer preist. Nur wo er einmal eine Allegorie zeichnet wie den höllischen Geist Envy im 1. Buch[2]), bricht nicht nur in der plastischen Herausarbeitung auch des Details, sondern interessanterweise segar in Satzbau, Wortstellung und einzelnen rhetorischen Figuren (Enargia) Spensers Art durch; wie z. B. in dem Satze:

„With which when she was drunk, she furious grew
And lasht herself; thus from th'accursed crew,
Envy, the worst of Fiends, herself presents,
Envy, good only when she herself torments."

Aber derartiges findet sich doch nur ganz beiläufig. Im ganzen steht die „Davideis" mit ihrer scharfumrissenen, tageshellen Handlung, mit ihrem straffen Aufbau, mit ihrem unlyrischen, fast juridisch argumentierenden Vortrag fernab von der Art der FQ.

---

[1]) Poems of Cowley, ed. A. R. Waller, Cambridge English classics, 1905.

[2]) a. a. O., p. 246.

Völlig außerhalb der lebendigen literarischen Entwicklung hielt eine kleine Gruppe von Cambridger Gelehrten noch an jenem Typus des allegorischen Epos mit theologischer oder philosophischer Tendenz fest, wie ihn die Spenser-Schüler Davies of Hereford und die Brüder Fletcher gepflegt hatten. Ihr bedeutendster Vertreter Dr. Henry More war gleich Milton und Cowley von Kindheit an mit der FQ wohl vertraut. In der Widmung seines Hauptwerkes *A platonick song of the Soul*[1]) dankt er ausdrücklich seinem Vater: „You having from my childhood tuned mine ears to Spencers rhymes, entertaining us on winter nights, with that incomparable peice of his, the Fairy Queen, a Poem as richly fraught with divine Morality as Phansy.“ Was ihn stofflich von der FQ schied, hob er selbst in der Eingangsstrophe seines „Song of the Soul“ hervor:

„Nor Ladies love, nor knights brave martiall deeds,
Ywrapt in rolls of hid Antiquitie:
But th'inward Fountain, and the unseen Seeds,
From whence are these and what so under eye
Doth fall, or is record in memorie,
Psyche, I'll sing. *Psyche*! from thee they sprong,
O life of Time, and all Alterity!
The life of lives instill his nectar strong,
My soul t'inebriate while I sing Psyche's song.“

Er verzichtet also zugunsten der reinen Lehrhaftigkeit auf die bunte äußere Handlung der FQ. Zur Darstellung seines philosophischen Systems begnügte er sich mit einem ungeheuren Gefüge von Allegorien. Aber freilich verstand er es nicht wie Spenser, diesem Gewimmel von abstrakten Schattenwesen irgendwelches Leben einzuhauchen. Nicht einmal der Schein einer Handlung entsteht in dem träg dahinschleichenden Geschlinge, das etwa 40000 Verse umfaßt.

[1]) Ein Teil erschien 1642 als *A song of the Soul*, das Ganze 1647 in den „Philosophicall poems“ mit dem vollständigen Titel: *A platonick song of the Soul*; *treating of the life of the Soul, of her immortalitie, of the sleep of the Soul, of the unitie of the souls, and of memorie after death.* Neuausgabe von Grosart, 1879, Chertsey worthies' library.



Nur wo Spenser ein direktes Vorbild bot, werden die Allegorien etwas lebendig; so bei den hämmernden Grobschmieden (Psychozoia III, 3, 5—6), die wie FQ IV, 5 beklemmende Seelenzustände verkörpern; oder bei der „Höhle des Irrtums" (Psychathanasia I, 1, 10 ff.), die von Spensers „Cave of Error" FQ I, 1 zehrt. Hin und wieder finden sich Ansätze zu zarter Naturbeschreibung oder ein glückliches barockes Gleichnis in spenserischem Geiste[1]. Im ganzen aber hat die Phantasie in dieser schwerflüssigen Gelehrtenarbeit keine Stätte. Selbst die Spenserstanze, die More wohl als erster seit Barnefields „Cynthia" (1595) unverändert übernimmt, wirkt hier infolge des mühsamen, kahlen Satzbaus ganz unspenserisch steif und ermüdend. Im Wortschatz prunkt er mit dunklen Neologismen, meist gräzisierenden Fremdwortungeheuern aus der platonistischen Terminologie; daneben ahmt er auch die spenserischen Archaismen reichlich nach.

Die gleiche sterile Art der Spenser-Nachahmung (nur ohne die Archaismen) zeigt Joseph Beaumonts allegorisches „Epos" *Psyche, or Love's mystery*[2] (1648), das die Darstellung eines weltlichen ethischen Systems in noch öderer Breite als More unternimmt.

Einige Verwandtschaft mit dieser Gruppe zeigt Richard Fanshawes kurze allegorische Dichtung *A canto of the progresse of Learning*[3] (1648), die in 27 etwas ungelenken Spenserstanzen Aufblühen und Verfall der Wissenschaften darstellt. Dabei hält er sich jedoch von den gelehrten Prätensionen jener Cambridger Professoren ganz fern und

---

[1]) Auf einen seltsamen Vergleich, der das Verhältnis zwischen Körper und Seele am Bilde einer Laterne im Nebel illustriert, wurde schon Coleridge aufmerksam; cf. Miscellanies of Coleridge, ed. Ashe (Bohn's Standard library, 1892), p. 80. 332—336.

[2]) Neuausgabe von Grosart, Chertsey worthies' library 1888.

[3]) Erschienen als Anhang zur zweiten Ausgabe seiner *Pastor fido*-Übersetzung.

erfindet in offen eingestandener Anlehnung an Spenser[1]) eine recht lebhafte allegorische Handlung. Jupiter sendet den von dem Tyrannen Ignorance bedrängten Menschen den Wit zu Hilfe. Wit entzündet in den Sterblichen zunächst die Liebe und gibt ihnen dann allmählich die Sprache, die Künste, die Wissenschaften, das Recht. Doch bald steht ein Betrüger auf, der sich gleichfalls Wit nennt, in Wahrheit aber Craft ist (Industrie, Erwerbssinn) und die Menschen Schiffe bauen, Gold graben usw. lehrt. Er erlangt schnell so große Macht, daß der echte Wit keinen Glauben mehr findet. Es kommt zu einem Schiedsspruche vor der Nature, die sich jedoch auf die Seite des Craft schlägt. Seitdem herrscht Craft auf der Erde, und Wit zieht sich in himmlische Gefilde zurück. Das Motiv der Schlichtung eines weltumspannenden Zwistes vor dem Richterstuhle der Natur stammt aus FQ VII, wo sich Jupiter und Mutability um die höchste Herrschaft streiten. Und auch in der größeren Lebendigkeit der ganzen Erfindung und Darstellung tritt Spensers wohltätiger Einfluß noch einmal verspätet zutage. Aber freilich die Allegorie ist auch hier nicht mehr wie in der FQ phantasievolle Versinnlichung eines mächtigen Gefühles, sondern nur sinnfällige Inszenierung verstandesmäßiger Kombination.

3. Das heroisch-galante Epos.

Anstelle des romantischen Epos spenserischer Herkunft, das zu Anfang des 17. Jahrhunderts zunächst geblüht hatte, war schon vor Beginn der hier besprochenen Generation das heroisch-galante Epos getreten. Upham[2]) hat kundig dargestellt, wie D'Urfés „Astrée“, seit 1611 durch Über-

---

[1]) Das Gedicht beginnt:
„Tell me, o Muse, and tell me, Spencer's Ghost,
What may have bred in knowledge such decay!“

[2]) French influence in English literature, New York 1908, p. 310ff., 365ff.

setzungen bekannt, in England warm bewillkommnet wurde und wie dann, zumal unter dem Einfluß der aus Frankreich stammenden Königin Henrietta Maria, der Preziösenroman immer stärkeren Eingang in England fand und eine Flut von Nachahmungen anregte, die zugleich an das heimische Vorbild von Sidneys „Arcadia" anknüpfen konnten. Noch eifriger als der Prosaroman aber trug das englische Versepos, das ja nun bereits eine literarische Gattung mit klassischer Tradition war, der neuen Geschmacksrichtung Rechnung.

Sonderbarerweise eröffnete gerade Francis Quarles, der sich bis dahin nur durch seine geschraubten frommen Reimereien eine ungeheure Popularität geschaffen hatte, den Reigen dieser heroisch-galanten Gedichte. Er selbst bezeichnete *Argalus and Parthenia*[1]) (1629) im Verhältnis zu seinen übrigen Werken als leichtere Ware, für elegante Damen bestimmt: „for in your silken laps this book will choose to lie"[2]). Aber an Erfolg wurde es höchstens von seinen „Emblems" übertroffen: bis 1687 erlebte „Argalus and Parthenia" sieben Ausgaben, darunter eine illustrierte, und noch 1708 und 1726 wurde es neugedruckt. Im Stoffe ist die Schwenkung von Spenser zu Sidney bereits entschieden vollzogen. Die flachere Sphäre des hellenistischen Abenteuer- und des italienischen Pastoralromans hat die tiefschichtige Stoffwelt der FQ verdrängt. Quarles selbst nennt sein Epos einen „Schößling aus Sidneys Obstgarten"[2]), und nur in Einzelheiten bemerkt man noch Erinnerungen an Spenser. So wird die üppig wuchernde Bildlichkeit, die namentlich oft in mythologischen Vergleichen zutage tritt, und die weitschweifige Paraphrasierung von Zeitangaben auf die FQ zurückgehen. Unter den Repetitionsfiguren wird die Anadiplosis gern in Spensers Art gebraucht[3]). Sonst zeigen

---

[1]) Works, ed. Grosart, Chertsey worthies' library, 1881, III 237 ff.

[2]) In der Vorrede „To the reader".

[3]) Thus having spoke, she vanisht and I wak'd;
I wak'd; and waking trembled . . . (p. 248 l.).
An utter darknesse; darknesse apt to further . . . (p. 251 l.).

seine leichtfüßigen, blumigen „heroic couplets“ nichts von spenserischen Diktionskriterien. Doch liegt eine deutliche Reminiszenz an Spenser vor, wo sich Argalus vor den höllischen Mächten bekreuzigt:

> He blest himself; he blest himself again,
> Thrice did he blesse himself, and after said . . . (p. 257 l.).

So sinnfällig hatte auch Spenser die dreifache Gebärde ausgedrückt, wenn er die alte Glauce zu Britomart sprechen läßt:

> „Come, daughter, come; come spit upon my face;
> Spitt thrice upon me, thrice upon me spitt.“ (FQ III, 2, 50).

Und wenn Parthenia, als Ritter verkleidet, im Zweikampfe fällt, so daß erst in der Verwundung ihre Schönheit offenbar wird, so hatte Quarles doch wohl die ganz analoge Szene bei Radigunds Zweikampf mit Artegall (FQ V, 5) im Sinne.

In Shakerley Marmions *The legend of Cupid and Psyche*[1]) (1637) verrät der Text der Dichtung überhaupt keine Spenser-Spuren mehr. Aber wenn in einer Prosavorrede, betitelt „The mythology, or explanation of the argument“ eine mühsame allegorische Ausdeutung der Geschichte versucht wird, so mag dafür als äußeres Vorbild Spensers Brief an Raleigh, der die FQ einleitet, maßgeblich gewesen sein. Marmions Epos selbst läßt freilich jede allegorische Vertiefung vermissen; Cupido und Psyche und alle andern Personen reden wie geschniegelte Höflinge, und Gefühlstöne haben in dem glatten „heroic couplet“-Stil dieses spielerischen Epos keinen Raum.

Eine höchst sonderbare Verquickung der Art des galanten „heroic poem“ mit Spenser-Erinnerungen zeigt Francis Kynastons *Leoline and Sydanis. A romance of the amorous adventures of princes*[2]). Die Personen reden und benehmen sich wie höfische Kavaliere der Preziösen-Gesellschaft. Aber die Handlung spielt in britischer und irischer Vorzeit,

---

[1]) Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, II 6—60.

[2]) Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, II 69—155. Entstanden ist das Epos kurz vor 1642; vgl. die Vorbemerkung „To the reader“ p. 69.



und Druiden mit Archimago-ähnlichen Zügen sowie griechische Göttergestalten (Amphitrite, Venus) sind darein verflochten. Das spenserische Prinzip der romantischen Personalvermischung ist also in krasser, äußerlicher Form übernommen. Ein langer, halb-historischer Exkurs über Irlands Vorgeschichte schließt sich klärlich an FQ II, 10 an. Und noch vielfach in der Darstellung macht sich die FQ als Muster geltend: in den mythologischen Paraphrasen der Zeitangaben, die sich regelmäßig beim Szenenwechsel einstellen; in persönlich teilnehmenden Zwischenrufen und gemütlichen Regiebemerkungen des Autors; in Vergleichen und anderem bildhaften Arabeskenwerk (Blumenregister v. 1821 ff.); in reichlichen Adjektiven; in dem verschränkten Satzbau mit seiner wildwüchsigen Mißachtung grammatischer Strenge; endlich in der Strophenform (Rhyme royal) und den knorrigen Archaismen. Und wie im Vortrag so ahmte er auch, wohl als Erster, im Stoffe einseitig das Kuriöse und Derbe aus der FQ nach. In unverkennbarer Anlehnung[1]) an Hellenores sexuelle Abenteuer mit den Satyrn (FQ III, 10, 35 ff.) schildert er die durch des Marquis Jean Foutre Hexerei vereitelten Brautnachtsfreuden des Titelpaares, nur daß er noch ausgiebiger bei den erotischen Unverblümtheiten sich aufhält. Man erkennt in dieser ausschließlichen Hervorkehrung der grobschürigen Elemente in Spenser die gleiche Verwilderung der literarischen Sitten, die sich auch bei der Dramatik der karolinischen Zeit im Verhältnis zur elisabethanischen bemerkbar macht.

Kynastons Rückwendung zu spenserischen Eigenheiten darf man lediglich als ganz persönliche Liebhaberei eines literarischen Sonderlings mit ausgesprochen altertümelnden Neigungen bewerten[2]). Wie sich die wirklich zeitgemäßen

---

[1]) Eine wörtliche Übereinstimmung:
„Nine times he heard him come aloft ere day" (FQ III, 10, 48).
„Nine times the lusty Prince did come aloft" (Leoline v. 1599).

[2]) Er übersetzte z. B. Chaucers „Troilus" in lateinische Rhyme-royal-Strophen; cf. Minor Caroline poets II 66.

Vertreter des „heroischen Epos“ zu Spenser stellten, erfährt man dagegen aus einem sehr scharfen Urteil in William Davenants Vorrede zu seinem *Gondibert*[1]) (begonnen 1646; gedruckt 1651). Hier werden zwar Tasso und Spenser als die großen Erneuerer des antiken Epos anerkannt: ihr Gedächtnis werde Gesetzgeber und Staatengründer überdauern, aber es werden doch schon gewichtige prinzipielle Einwendungen gegen Spensers Kunst erhoben: die Schwierigkeit seiner unglücklichen Stanzenform habe ihn gezwungen, seine Verse mit längst veralteten Wörtern zu verunzieren; ferner sei die Unnatürlichkeit der Handlung in der FQ zu bedauern: die häufige Verwendung von Träumen und fabelhaften allegorischen Wesen mache den Eindruck, als habe man es mit Fiebervisionen eines überarbeiteten Poeten zu tun[2]). Solcher schroffen klassizistischen Stellungnahme entspricht denn auch der Mangel jedes spenserischen Einschlages im Stile des „Gondibert“. Höchstens könnte in der Schilderung der mit barocken Instrumenten, Büchern und Bildern vollgestopften Behausung des Astrologen und Alchymisten Astragon (Gondibert II, 5—6) eine Nachwirkung der Hütte Archimagos (FQ I, 1) vorliegen; auch erinnert das erste, unbewußte Keimen der Liebe in der unschuldigen, zarten Birtha (Gond. II, 7) an Britomarts erwachende Leidenschaft für Arthur (FQ III, 2).

Ganz geringfügig sind die Nachwirkungen spenserischer Diktion in William Bosworths *Arcadius and Sepha*

---

[1]) Benutzt in der Folio-Ausgabe von Davenants Works v. J. 1673.

[2]) Daß es nicht an Opposition gegen diese anmaßliche Vorrede fehlte, zeigt folgende, von dem literarischen Antiquar John Aubrey (1626—1697) überlieferte Anekdote: „Sir John Denham told me, that Archbishop Usher, Lord Primate of Armagh, was acquainted with him, by this token: when Sir William Davenant's Gondibert came forth, Sir John askt the Lord Primate if he had seen it. Said the Primate, 'Out upon him, with his vaunting preface, he speakes against my old friend, Edmund Spenser!'“ (John Aubreys „Brief lives“, nach der Handschrift hg. von A. Clark, Oxford 1898, II 233).

(1651 gedr.)[1]); sie zeigen sich in dem eigentlichen Gedicht in der Strophenbindung durch erweiternde Repetitio und vielleicht in einem etwas bauschigen, mit Parenthesen durchsetzten Satzbau. In der gereimten „Introduction“ treten noch einige andere Wiederholungsfiguren wie Enargia und Anadiplosis auf, die man auf Spenser zurückführen darf, zumal bereits der Anonymus R. C., der 1651 die Gedichte des jung verstorbenen Bosworth zum Druck beförderte, an ihn erinnert. Im ganzen hat freilich, wie auch R. C. bemerkt, Sidney das herrschende Vorbild für Stoff und Behandlung gegeben.

Noch mehr verflüchtigt erscheinen die Spenser-Spuren in dem erfolgreichsten, wenn auch bald vergessenen Werke dieser Gattung: in William Chamberlaynes *Pharonnida*[2]) (1657), die erst von Southey und Campbell wieder beachtet wurde. Für den Stoff gaben Heliodorus' „Aethiopica“, für die Darstellung Sidneys „Arcadia“ die Hauptvorbilder. Nur bei den breiten, adjektivreichen Landschaftsschilderungen und Tageszeitenumschreibungen, die freilich kaum noch die klassische Mythologie heranziehen, sowie bei dem überaus langgesponnenen Satzbau, der reichlich mit Partizipialkonstruktionen, Parenthesen und relativischem Anschluß arbeitet, ist man versucht, an ein Weiterleben der spenserischen Tradition zu glauben. Wie Spenser verwendet auch Chamberlayne gern Träume als Hebel der Handlung, aber in völlig veränderter Behandlung: ohne jede stimmungsvolle Vorbereitung berichtet er sie in heller Tagesklarheit und in schwülstiger Weitschweifigkeit (z. B. Pharonnida I, 5, 153—382); von dem geheimnisvollen Halbdunkel, das Spenser in solchen Fällen walten ließ, ist nichts geblieben. Die klassizistische Nüchternheit hatte dafür keinen Sinn mehr.

---

[1]) Minor Caroline poets II 526—595. Daß das Gedicht wirklich erst kurz vor 1651 und nicht, wie Saintsbury annimmt, bereits gegen 1628 entstanden ist, geht aus den Vorbemerkungen des ersten Herausgebers R. C. und aus den „Commendatory poems“ unzweideutig hervor.

[2]) Minor Caroline poets I 14—295.

4. Spenser-Parodien.

Zwischen vorsichtiger Spenser-Nachahmung und launiger Spenser-Parodie bewegt sich Edmund Waller, der typische Repräsentant der höfisch-galanten Lyrik jener Zeit, in seinem größeren Gedichte *The battle of the Summer Islands*[1]) (publ. 1645), das in drei kurzen Cantos (in „heroic couplets") halb burlesk erzählt, wie die kindlichen Bewohner einer Bermudas-Insel zwei auf den Strand geworfene Walfische zu töten versuchen. Der erste Gesang macht für die Schilderung der üppigen Inselvegetation und des friedvollen Lebens der Eingeborenen deutliche Anleihen bei Spenser, zumal aus „Virgil's gnat", und eine Baumaufzählung weist auf FQ I, 1, 7—8 zurück. Für die übrigen Gesänge, die den Kampf der biederen Insulaner mit den beiden Ungetümen berichten, bedient sich Waller der würdevollen, etwas umständlichen Darstellungsweise Spensers in unverkennbar parodistischer Absicht. Barocke Überschriften in holprigen Reimen weisen auf die „Arguments" der FQ. Die letzten Zeilen des zweiten Gesanges:

> „But how they fought, and what their valour gained,
> Shall in another Canto be contained" [2])

beziehen sich auf die gemütlich-lockere Art des Canto-Schlusses, die Spenser sich besonders in den letzten Büchern der FQ gern gestattete. Und eine markante Gestalt der FQ wird direkt zu einem komischen Vergleich herangezogen:

> „Like Fairy Talus with his iron flail
> He threatens ruin with his ponderous tail." (III, 11—12.)

Wenn an dieser Stelle in der Ausgabe v. J. 1686 verdeutlichend „Spenser's Talus" für „Fairy Talus" eingesetzt wurde,

---

[1]) Poems, ed. Thorn Drury, 1893 (The Muses' library), p. 66—74.

[2]) Vgl. dazu speziell FQ V, 5, 57:

> „Untill his owne true love his freedome gayned,
> Which in another Canto will be best contained."



so zeigt sich daran recht deutlich, wie sehr inzwischen die Vertrautheit der Leserschaft mit der FQ gesunken war[1]).

Schwereres Geschütz als Waller in diesem launigen Scherzgedicht fährt Samuel Butler im *Hudibras*[2]) (1663. 1664. 1668) gegen Spenser auf. Zwar werden hier in erster Linie politische und soziale Mißstände gegeißelt, doch ist ein starker Einschlag literarischer Satire, die sich gegen die nunmehr unzeitgemäß gewordene Romantik der FQ richtet, nicht zu verkennen. Butler spielt bis zu Ende boshaft mit der Illusion, als besinge er die Abenteuer heldenhafter „knight-errants" aus dem Feenlande, und läßt die dünne heroische Verkleidung seiner schäbigen Helden nie völlig zerreißen. Wie dem Prinzen Arthur so steht auch dem Hudibras, dessen Name und Charakter übrigens direkt aus der FQ entnommen sind[3]), ein „trusty Squire" zur Seite. Wie Hudibras, von der „Amazone" Trulla (cf. Spensers Radigund) jämmerlich überwunden, in einem „enchanted castle" (dem Stadtgefängnis) eingekerkert wird, so wird auch der Redcrossknight in Orgoglios Zauberschlosse gefangen gehalten; wie diesen die liebende Una aufsucht und erlöst, so erscheint jenem in seinen Nöten seine „edle Geliebte" (eine begüterte Bürgerswitwe) und bewirkt seine Freilassung. Dem spenserschen Hexenmeister Archimago entspricht bei Butler der schlaue Sidrophel, dessen Treiben liebevoll im 3. Gesang des 2. Buches geschildert wird. In vielen weiteren Einzelzügen weist Butler parodierend auf die FQ. Er übertrumpft Spenser in unglaublich detaillierten Beschreibungen der Körperteile und Kleidungsstücke und verwendet Spensers Manier der Kampfes-

---

[1]) Waller selbst muß Spensers Werke gut gekannt haben. In den galanten Versen „In answer to one who writ against a fair Lady" (Drury p. 25) nimmt er eingehend auf Prinz Arthurs Zauberschild (FQ I, 7, 33 etc.) Bezug. An anderer Stelle entdeckte Drury (Anm. zu p. 50 seiner Ausgabe) eine textliche Entlehnung aus Spensers „Muiopotmos".

[2]) Butler's Works, ed. Johnson, 2 vols., 1893.

[3]) „He that made love unto the eldest Dame
Was hight Sir Huddibras, an hardy man;
Yet not so good of deeds, as great of name." (FQ II, 2, 17.)

schilderungen für seine zahlreichen Prügelszenen. Wenn bei Spenser nur die auserwählten Helden sich königlichen oder gar göttlichen Ursprungs rühmen, so heißt es im „Hudibras“ sogar von dem Bärenführer Orsin

„He was of great descend, and high
For splendour and antiquity
And from celestial origine
Derived himself in a right line.“ (Hud. I, 2, 207—210.)

Und Spensers typische Landschaft für Liebesszenen wird etwas plump verhöhnt, indem Trulla den Tanzbären führt

„. . . to a grassy bed
As authors write, in a cool shade
Which eglantine and roses made
Close by a softly running stream,
Where lovers used to loll and dream.“
(Hud. I, 3, 157—161.)

Hudibras' Lüge, Sidrophel habe sich seinen Angriffen durch mehrere Verwandlungen in Tiere entzogen, verspottet Spensers Malengin (FQ V, 9), der den Verfolgungseifer des strengen Talus durch unermüdliche Metamorphosen äfft.

Butlers „Hudibras“ steht bereits auf der Schwelle des im nächsten Kapitel zu behandelnden Restaurationszeitalters. In der ruchlosen Art, wie hier die sinnschwere Romantik der FQ in die Gosse gezogen wird, kündigt sich bedeutsam ein jähes weiteres Sinken von Spensers Ansehen und Einfluß an.



Kapitel III.

Spensers Nachwirkung in der Zeit der Restauration (1667—1700).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

Die meisten Äußerungen über Spenser aus der Restaurationszeit, deren Ende wir auf Drydens Todesdatum 1700 festsetzen, weil um dies Jahr herum die führenden Geister der neuen Popeschen Generation auf den Plan zu treten begannen[1]), lassen dem FQ-Dichter den traditionellen Ruhm eines Klassikers in der englischen Literatur, verraten aber kaum noch eine unmittelbare, persönliche Kenntnis und Wertschätzung seiner Werke. Sir John Denham sagt 1668 in den Versen *On Mr. Abraham Cowley his death and burial amongst the ancient poets*[2]), nachdem er „old Chaucer" als einen verheißungsvollen „morning-star" der englischen Dichtung gewürdigt hat:

> Next (like Aurora) Spencer rose,
> Whose purple blush the day foreshews;
> The other three with his owne fires,
> Phoebus, the Poets God, inspires:

---

[1]) Addison, *Epistle to Halifax* 1700, *The campaign* 1704; Shaftesbury, *On virtue and merit* 1699; Steele, *The procession* 1702; Swift, *Tale of a tub* entst. ca. 1697, publ. 1704, *Battle of the books* entst. ca. 1698, publ. 1704; Pope, *Pastorals* entst. 1704. Colliers Vernichtungskampf gegen die Restaurationskomödie setzte 1698 ein.

[2]) In den Vorsprüchen zu Cowley's Works, Folio 1693.



By Shakespear, Johnson, Fletcher's lines,
Our Stages lustre Rome outshines . . .
Old Mother Wit, and Nature gave
Shakespear and Fletcher all they have;
In Spencer, and in Johnson, Art
Of slower Nature got the start.

Also an zwei verschiedenen Stellen des gleichen Gedichtes eine verschiedene Bewertung Spensers: einmal erscheint er neben Jonson, der nun auch schon ganz historisch geworden ist, über den Vertretern des natürlichen Mutterwitzes Shakespeare und Fletcher; das andere Mal ist er doch nur die Morgenröte, die auf das helle Tageslicht vorbereitet.

Eine ähnliche Unsicherheit des Urteils wiederholt sich 1670 in *Angliae speculum morale: the moral state of England*[1]): „Since him (Chaucer), Spencer may deservedly challenge the crown; for though he may seem blameable in not observing decorum in some places enough, and in too much (in the whole) countenancing knight-errantry; yet the easie similitudes, the natural pourtraicts, the so refined and sublimated fancies, with which he has bestudded every Canto of his subject, will easily reach him the guerdon; and though some may object to him that his language is harsh and antiquated; yet his design was noble; to shew us that our language was expressive enough of our own sentiments; and to upbraid those who have indenizon'd such numbers of foreign words." Die anfängliche Zuweisung der Dichterkrone an Spenser wird also durch starke klassizistische Bedenken eigentlich sofort wieder aufgehoben. Mit Dryden berührt sich die lebhafte Anerkennung von Spensers Diktions- und Sprachkunst. Betreffs der Archaismen wird einerseits ihre „harshness" gemißbilligt; andererseits wird ihre Tendenz, altheimisches Sprachgut festzuhalten, gebilligt gegenüber der (zumal durch Milton geförderten) Überflutung der modernen Dichtersprache mit fremden Bestandteilen.

Wie sehr das Urteil über Spenser schwankte, läßt sich

---

[1]) Zitiert nach Todds Spenser II, CXLI.

auch aus einer interessanten Textvariante in dem *Essay on poetry*[1]) (1682) des John Sheffield, Duke of Buckinghamshire ersehen. Ursprünglich hatten die Schlußverse, die sich an den großen Epiker, der da kommen soll, wenden, folgenden Wortlaut:

> Let such a man begin without delay;
> But he must do much more than I can say,
> Must above Cowley, nay and Milton too prevail,
> Succeed where great Torquato, and our greater Spencer fail.

In späteren Ausgaben[2]) ist die Stelle nicht nur metrisch zu Ungunsten Spensers so korrigiert:

> Must above Tasso's lofty flight prevail,
> Succeed where Spenser, and ev'n Milton fail.

Daß Chaucer und Spenser, obwohl ausgezeichnete Dichter, nunmehr „out of fashion" seien, sagt Edward Howard 1688 in *Carolaiades, or the rebellion of the forty-one*[3]) bei der Schilderung eines idealen Dichterkreises:

> Of which he Chaucer, Spencer much beheld,
> And where their learned Poems most excell'd,
> Tho' words now obsolete express their flame,
> Like Gemms, that out of Fashon value claim.

Traditionell unter den „great poets" erscheint Spenser 1691 in dem Wochenblättchen *The Athenian Mercury*[4]), wo auf die Frage eines Lesers „Who, in your opinion, deserves the title of the best Poet that ever was?" eingegangen ist. Nächst Chaucer, Jonson und Shakespeare wird auch an Spenser erinnert: „Spencer was a noble poet, his Fairy Queen an excellent piece of Morality, Policy, History." Aber gleich darauf werden auch Davenant, Cowley und

---

[1]) Zitiert nach Critical essays of the 17th century, ed. Spingarn, 1908, II 286ff.

[2]) z. B. in Samuel Johnson's Works of the English poets, with prefaces, Ausg. 1790, XXXII 81.

[3]) Zitiert nach dem Shakespeare allusion book, ed. Munro, 1909, II 328.

[4]) Cf. Shakespeare allusion book, ed. Munro, II 378.



Waller für die Würde des „besten“ Dichters vorgeschlagen, und daß die FQ gerade als Lehrbuch der Moral, Weltklugheit und Geschichte gerühmt wird, zeigt, wie fern dieser Zeit das eigentlich Dichterische in Spenser lag.

Neben solchen mehr oder weniger lauen Lobpreisungen Spensers fehlt es aber nicht an Zeugnissen, die den klassizistischen Standpunkt der Restaurations-Kunstkritik scharf gegen Spenser hervorkehren oder ihn gänzlich ignorieren.

In John Phillips' *Maronides, or Virgil travesty*[1]) (1673) wird bei einer Poetenversammlung im Elysium, in der doch Chaucer, Shakespeare, Beaumont-Fletcher, Jonson und sogar Carew Platz finden, Spenser gar nicht genannt.

Thomas Rymer erkennt 1674 in der Vorrede zu seiner Rapin-Übersetzung[2]) Spensers „large spirit“ und „sharp judgement“ an, Eigenschaften also, die ihn auch in den Augen des common-sense auszeichnen mußten. Niemand seit Vergil habe soviel Begabung für das heroische Epos besessen. Aber er sei durch Ariost verdorben worden; wer Ariost liebe, müsse wohl auch von Spenser entzückt sein; aber geschmackvollen Leuten („men of juster thoughts“) werde das eben nicht einfallen. Die Spenserstanze eigne sich in keiner Weise für die englische Sprache. Ferner fehle es ihm an einer einheitlichen Idee . . . „In a word, his poem is perfect Fairy-land.“ Mit diesem Haupttrumpf glaubt Rymer Spensers Hauptwerk endgültig abgetan zu haben.

Drastischer noch äußerte sich die naive Selbstsicherheit dieser Zeit bei einem gewissen Knightly Chetwood, der einiges Nebensächliche zu Drydens Vergilübersetzung beisteuerte. In einer gereimten Lobhudelei auf Roscommons „Essay on translated verse“ stellte er 1685 eine Betrachtung über die Entwicklung der englischen Dichtung an:

---

[1]) Cf. Shakespeare allusion book, ed. Munro, II 189.

[2]) Zitiert nach G. Saintsbury, History of criticism, 1900ff., II 393.

. . . Chaucer's early toil
Founded the Muses Empire in our soil;
Spenser improv'd it with his painful hand
But lost a noble Muse in Fairy-land[1]).

In ähnlicher Weise wird dann die gesamte englische Literatur vor der Restauration kurzerhand abgetan als kümmerliche Vorübungen für das gegenwärtige Zeitalter, in dem die Musen endlich gelernt haben, vernünftig, witzig und „discreet" zu sein.

Der ethische Grundgehalt der FQ, der von Milton und seinen Zeitgenossen besonders hoch geschätzt wurde, war manchen Vertretern des frivolen Geistes der Restauration ein Stein des Anstoßes. So wird Sir William Temple in seinem Essay *Of poetry*[2]) sehr rasch mit Spenser fertig: „Spenser endeavoured . . . to make instruction, instead of story, the subject of an Epic Poem. His execution was excellent, and his flights of fancy very noble and high, but his design was poor, and his moral lay so bare that it lost the effect; 'tis true, the pill was gilded, but so thin, that the colour and the taste were too easily discovered."

Noch schärfer kommt der Hochmut des „understanding age", dem die elisabethanische Geisteskultur schlankweg als barbarisch erscheint, in dem gereimten *Account of the greatest English poets*[3]) (1694) des jungen Joseph Addison zum Ausdruck:

Old Spenser next, warm'd with poetick rage
In ancient tales amus'd a barbarous age;
An age that yet uncultivate and rude,
Where e'er the poet's fancy led, pursu'd
Through pathless fields, and unfrequented floods,
To dens of dragons, and enchanted woods.

---

[1]) Zitiert nach den Poems by the Earl of Roscommon, London (Tonson), 1717. Chetwoods Reimerei (zuerst zusammen mit dem „Essay" 1685 erschienen) steht dort unter den Commandatory verse.

[2]) Die beiden Teile der „Essays" erschienen zuerst 1680 und 1692. Ich zitiere nach den Works of Sir William Temple, London 1757, III 420.

[3]) Miscellaneous Works of Addison, ed. Tickell, Dublin 1735, I 28.



> But now the mystick tale, that pleas'd of yore,
> Can charm an understanding age no more;
> The long-spun allegories fulsome grow,
> While the dull moral lyes too plain below.
> We view well pleas'd at distance all the sights
> Of arms and palfries, battels, fields and fights,
> And damsels in distress, and courteous knights.
> But when we look too near, the shades decay,
> And all the pleasing landschape fades away.

Addison selbst hätte später, als die Liebe zu Spensers „mystic tale" sich leise zu erneuern begann, dies vermessene Strafgericht gern verleugnet. Nie hat er, nachdem der „Account" 1694 in einem Miscellany veröffentlicht war, einen nochmaligen Druck gestattet. Und Pope gegenüber behauptete er wie zu seiner Rechtfertigung, ihm sei zu der Zeit, als er jene Charakteristik wagte, von Spensers Werken überhaupt noch nichts bekannt gewesen; erst 15 Jahre danach habe er die FQ gelesen[1]). Um so größere Beachtung verdient der „Account" als Ausfluß einer weitverbreiteten Zeitstimmung: Spensers „mystic tales" erscheinen ihr als barbarisch, der moralische Kern als öde, die langgesponnenen Allegorien als abgeschmackt.

Der letzte Vorwurf wurde 1695 wieder aufgenommen von Richard Blackmore in der Vorrede zu seinem Epos *Prince Arthur*[2]). Es ist zunächst überraschend, daß er zu den Erfordernissen eines vollkommenen Epos auch die allegorische Darstellungsweise rechnet: „The action must be related in an Allegorical manner". Aber er meint damit durchaus nicht Allegorien in Spensers Art, sondern verlangt lediglich, daß die eigentliche epische Handlung in verhüllender Form auf zeitgeschichtliche oder allgemein menschliche Verhältnisse Bezug nehme. Vergil ist ihm dafür das klassische Vorbild, während er Ariost und Spenser als Antipoden der

---

[1]) Spence's Anecdotes, ed. Underhill, (The Scott library), p. 13.

[2]) Benutzt in der 4. Ausgabe v. J. 1714. Die Vorrede ist auch neugedruckt in den Critical essays of the 17th century, ed. Spingarn, 1908, III 226 ff.



richtigen epischen Kunst verabscheut: „But Ariosto and Spencer, however great wits, not observing this judicious conduct of Virgil, nor attending to any sober rules, are hurried on with a boundless impetuous Fancy over hill and dale, till they are both lost in a wood of Allegories, — Allegories so wild, unnatural, and extravagant, as greatly displease the reader. This way of writing mightily offends in this age, and 'tis a wonder how it came to please in any ... The devis'd story must be related in a probable manner ... Nothing is more necessary then Probability, no rule more chastly to be observ'd." Die nüchternste „Wahrscheinlichkeit" gibt denn auch Blackmores eigenem Epos das Gepräge, und so geschah es, daß hundert Jahre, nachdem Spenser dem Arthurstoff die erste klassische Form in moderner Kunstdichtung gegeben hatte, ein neuer Bearbeiter des gleichen Sagenkomplexes grundsätzlich alles Spenserische streng vermied und damit den reichen Beifall seiner Zeitgenossen erntete[1]).

Gegenüber all diesen streng verurteilenden Äußerungen wollen die wenigen unbedingt Spenser-freundlichen Zeugnisse kaum etwas besagen; sie befinden sich in offenem Widerspruch zu der herrschenden Meinung. So stammt der v. J. 1670 datierte handschriftliche Eintrag in einem Exemplar der FQ:

Sage Homer, Virgil, Spenser Laureat
Make a poetical triumvirat[2])

vermutlich von einem abseits des literarischen Zeitgeschmacks stehenden klassischen Philologen. Und der andere Verfechter von Spensers Ruhm, Edward Phillips, der Neffe Miltons, ist der literarischen Richtung seiner Zeit von vornherein feindlich gesinnt. Als ausgesprochener laudator temporis

---

[1]) Auch John Locke, der Philosoph, stellte im Briefwechsel mit seinem Freunde Molyneux Blackmores „Prince Arthur" über Spenser. Cf. Leigh Hunt, „Imagination and Fancy", Ausg. 1883, p. 66.

[2]) Notes and Queries, Second series, VII 235.

acti beklagt er 1675 im *Theatrum poetarum Anglicanorum*, daß die gesamte nichtdramatische Dichtung vor 1635 bereits ganz der Vergessenheit verfallen sei. Spenser nennt er „the first of our English poets that brought heroic poesy to any perfection, his ‚Fairy Queen‘ being for great invention and poetic heighth, judg'd little inferior, if not equal to the chief of the ancient Greeks and Latins, or modern Italians“ [1]). Ebenso wie die „große Erfindung“ lobt er auch Metrik und Sprachbehandlung der FQ im graden Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen: „How much more stately and majestic in Epic Poems, especially of heroic argument, Spencer's stanza, which I take to be but an improvement upon Tasso's ottava rima, or the ottava rima itself, used by many of our once esteemed poets, is above the way either of couplet or alternation of four verses only, I am persuaded, were it revived, would soon be acknowledg'd“ — „Let us observe Spencer, with all his rustic, obsolete words, with all his rough-hewn, clowterly verses, yet take him throughout, and we shall find in him a gracefull and poetic Majesty“ [2]).

Eine eigentümliche Mittelstellung zwischen den beiden zuletzt besprochenen gegensätzlichen Beurteilungsweisen Spensers nimmt der literarische Führer dieser ganzen Generation ein: John Dryden [3]). Während er einerseits klar erkennt, wie sehr die FQ gegen den anerkannten klassizistischen Regelkodex der französischen Kunstkritik sündigt, sucht er doch andrerseits das Verständnis für die ältere englische Dichtung, insbesondere der elisabethanischen Zeit, pietätvoll zu pflegen und ist selbst Dichter genug, um das Künstlerische in Spensers Werk empfinden zu können.

---

[1]) Zitiert nach Spenser's Works, Globe-edition, p. XIV.

[2]) Zitiert nach Critical essays of the 17th century, ed. Spingarn, 1908, II 265. 271.

[3]) Zitiert nach der großen Ausgabe von Scott-Saintsbury, 18 vols., 1883—1893.



So ergibt sich bei ihm eine fast verlegene Unsicherheit in seiner Stellung zu Spenser.

Im *Essay on satire* (1693) konstatiert er zunächst (XIII 17—18), daß Spenser und Milton unter den Engländern die einzigen bedeutenden Epiker seien[1]. Aber jedes einzelne Lob Spensers zerrinnt ihm sozusagen unter den Fingern: schließlich bleibt nur soviel bestehen, daß Spenser in der metrischen Schönheit der Verse nahezu Vollkommenes erreicht habe; hierin sei ihm unter den Römern nur Vergil, unter den Engländern nur der „korrekte" Waller überlegen. Freilich findet auch er die Archaismen tadelnswert, und die neunzeilige FQ-Strophe hält er für eine Verirrung. An anderer Stelle des gleichen Essay (XIII 117) trägt er eine überraschende Lobrede auf Spensers Diktion nach. Insbesondere hebt er die Kunst der „turns" hervor, d. h. die Benutzung der rhetorischen Wiederholungsfiguren zur geistreichen Gestaltung und anmutigen Wendung eines prägnanten Gedankens[2]. Vergebens habe er früher für diesen Hauptschmuck des wahren heroisch-epischen Stiles nach einem Vorbild bei englischen Dichtern gesucht, zuletzt auch bei Milton: „But I found not there neither that for which I looked. At last I had recourse to his master, Spenser(!), the author of that immortal poem called the Fairy Queen; and there I met which I had been looking for so long in vain. Spenser had studied Virgil to as much advantage as Milton had done Homer; and amongst the rest of his excellences had copied that." In einem wesentlichen Punkte freilich fällt der Vergleich mit dem klassizistischen Normativdichter Vergil stets zu Ungunsten Spensers aus: immer wieder beklagt er an der FQ die Uneinheitlichkeit der Handlung. Allerdings verkennt Dryden die Geschlossenheit der inneren, moralischen Handlung der FQ nicht ganz, denn er

---

[1]) Vgl. auch das ganz allgemeine Lob XIII 16: „. . . from Spenser to Flecknoe, that is, from the top to the bottom of all poetry."

[2]) Cf. Herfords Einleitung zu seiner Separat-Ausgabe des Shepheard's Calendar, 1896, p. LXVI.

fügt entschuldigend hinzu, durch den Charakter des Prinzen Arthur, der die Kardinaltugend „Magnanimity" verkörpere, sei ein gewisser Zusammenhalt hergestellt, der vielleicht bei der Vollendung der FQ noch klarer hervorgetreten wäre (XIII 17).

Dieselbe Erwägung kehrt wieder in der Vorrede zu seiner Aeneis-Übersetzung (1697): Spenser würde Anspruch auf einen vierten Platz neben den drei Klassikern des Epos (Homer, Vergil, Tasso) haben, „had his action been finished or had been one" (XIV 144). Und der Konflikt zwischen seiner Spenserverehrung und seinem klassizistischen Gewissen preßt ihm den grotesken Ausspruch ab: „Spenser wanted only to have read the rules of Bossu; for no man was ever born with a greater genius or had more knowledge to support it" (XIV 210).

Auf dem Gebiete des Pastorals, wo er weniger von kunstkritischen Skrupeln eingeengt war, ließ er seine Bewunderung für Spenser unbefangener zu Worte kommen. In der Vorrede zu seiner Übersetzung von Vergils Eklogen (1697) stellte er den beiden Klassikern der Schäferdichtung, Theokrit und Vergil, mit Stolz den Engländer Spenser zur Seite: „Our own nation has produced a third poet in this kind not inferior to the two former: for the 'Shepherd's Kalendar' of Spenser is not to be matched in any modern language, not even by Tasso's Aminta" (XIII 324).

Noch in der Vorrede zu den „Fables" (1700) spricht er von Spenser und Fairfax[1]) als den großen Lehrmeistern der englischen Dichtersprache. Ihr tiefes Verständnis für metrische Schönheit sei von der nachfolgenden Generation (1600—1650) nicht erreicht worden; doch habe es nachgewirkt in ihren Schülern: Milton sei Spensers, Waller sei Fairfax' „poetical son" (XI 209). Man darf hierin den ersten Versuch erblicken, dem literarischen Nachleben Spensers gerecht zu werden.

---

[1]) Daß Fairfax selbst von Spenser stark beeinflußt ist, wurde p. 12 f. und 48 nachgewiesen.



Vielleicht hat Dryden sich auch praktisch darum bemüht, Spensers Dichtungen, die seit 1611 nicht neu gedruckt waren, von neuem weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Man vermutet, daß er an der i. J. 1679 erschienenen Folio-Ausgabe von Spensers gesammelten Werken, „where unto is added an account of his life, with other new additions never before in print", mitgearbeitet hatte[1]).

Es scheint, als ob Spenser in dieser Zeit durch seine Lebensschicksale populärer war als durch seine Dichtungen. Außer dem schon erwähnten Edward Phillips[2]) gab auch Winstanley 1687 in den „Lives of the most famous English poets" eine kurze Spenser-Biographie.

Mehrfach wird Spenser bereits als klassischer Typus des vom Unheil verfolgten Dichters dargestellt; so vor allem von John Oldham[3]) in einer längeren *Satire* mit der Überschrift „The person of Spenser is brought in, dissuading the author from the study of poetry, and shewing how little it is esteemed and encouraged in this present age" (II 147—160). Spensers Geist erscheint hier, stark karikiert, wie eine hungernde Jammergestalt:

In came a ghastly Shape, all pale and thin,
As some poor Sinner, who by Priest, had been
Under a long-Lent's-Penance, starv'd and whip'd,
Or par-boil'd Lecher, late from Hot-house crept:
Famish'd his Looks appear'd, his Eyes sunk in,
Like Morning Gown about him, hung his Skin,
A Wreath of Laurel on his Head he wore,
A Book, inscrib'd the Fairy Queen, he bore.
By this I knew him, rose, and bow'd, and said,
"Hail, rev'rend Ghost, all hail, most sacred Shade!
— — — — — — — — — — —
Teach me (for None does better know than Thou)
How, like thyself, I may Immortal grow."

---

1) Mir selbst lag diese Ausgabe nicht vor. Cf. Dict. of Nat. Biogr. LIII 397.

2) Cf. p. 106f. Auszüge in der Globe-edition von Spensers Werken, p. XIVf.

3) Seine „Poems" erschienen zuerst in seinem Todesjahre 1683; ich zitiere nach der Ausg. v. J. 1722, 2 Bde.

Spensers Geist warnt dann

> „In Stile of Satire, such wherein of old
> He the fam'd Tale of Mother Hubbard told"

den Jüngling vor dem Dichterberuf und nimmt immer wieder auf sein eigenes Unglück Bezug[1]).

Auch Thomas Otway spielt in seinem krassen Prolog zu Nathaniel Lees *Constantine the Great* (1684) auf Spensers Hungertod an, der ja noch im ganzen XVIII. Jahrh. für historisch verbürgt gehalten wurde. Dichter und Dirnen seien in gleicher Weise Enterbte des Glücks. Jede Mutter möge ihre Söhne beizeiten vor der „Sünde des Dichtens" warnen:

> Tell them how Spenser starv'd, how Cowley mourn'd,
> How Butler's faith and service was return'd[2]).

Um von solchem äußerlichen Interesse für Spensers Person zu Spensers Werken selbst zu gelangen, bedurfte ein großer Teil des Lesepublikums hilfreicher Krücken. 1687 unternahm es eine anonyme „Standesperson", die FQ von den für den Restaurationsgeschmack gröbsten Makeln zu säubern und in ein manierlich-modisches Gewand zu stecken. Der Titel der kuriosen Bearbeitung lautet: „*Spenser redivivus*, containing the first book of the Fairy Queen; his essential

---

[1]) Oldham beschäftigte sich öfters mit Spenser. In *Bion. A pastoral, bewailing the death of the Earl of Rochester* (1680) stellt er, höchst absurd, Spensers und Rochesters poetisches Schaffen in eine ausführliche Parallele zueinander (I 203 f.). In seiner Nachahmung der horazischen *Ars poetica* (1681) beruft er sich für den Gebrauch neuer und ungewöhnlicher Wörter auf das Vorbild Spensers:

> If Spenser's Muse be justly so ador'd
> For that rich Copiousness, wherewith he stor'd
> Our Native Tongue: for God's sake, why should I
> Strait be thought arrogant, if modestly
> I claim, and use, the self-same Liberty? (I 140).

In den Trauergedichten auf Oldham wird seine Vorliebe für Spenser ausdrücklich hervorgehoben (II 208. 221).

[2]) Johnson's English poets (1790) XV 225.

design preserv'd, but his obsolete language and manner of verse totally laid aside. Deliver'd in heroic numbers. By a Person of Quality"[1]). Welche kläglichen Verstümmelungen sich der solchergestalt wieder auferweckte Spenser gefallen lassen mußte, hat Schröer an einer Probe gezeigt[2]).

Wie völlig dem Durchschnittsleser der Restaurationszeit das Gefühl für Spensers dichterische Eigenart abhanden gekommen war, lehrt auch ein plumper Mißbrauch seines ruhmvollen Namens. Als Charles Gildon, der später von Pope als käuflicher Pasquillant gegeißelt wurde[3]), 1696 seine höchst bedenkliche Anthologie *Chorus poetarum*[4]) herausgab, erweckte er auf dem Titelblatt zu Reklamezwecken den Anschein, als sei auch „the famous Spencer" mit ungedruckten Gedichten vertreten. Hinter den laszivsten Eroticis eines Rochester findet man p. 172 diese läppischen Verse:

By Spencer.

Phillis is both blithe and young
Of Phillis is my Silver Song:
I love thilk Lass, and in my Heart
She breeds full many a baleful Smart.

---

[1]) Ob die bei E. Arber, The term catalogues 1668—1709, (1903) II 217 für Febr. 1688 verzeichnete Publikation „Spencer redivivus; containing the first book of the Fairy Queen: his essential descry preserved, but his manner of verse wholly laid aside: put in heroick verse by E. H., Esq." hiermit identisch ist, kann ich nicht entscheiden: beide Bearbeitungen waren mir unzugänglich.

[2]) Neuere Sprachen XIII 449 ff.

[3]) Epistle to Arbuthnot 151; Dunciad I 296.

[4]) Der volle Titel der Sammlung, die mir durch Vermittlung des Auskunftsbureaus der deutschen Bibliotheken zugänglich wurde, lautet: „Chorus poetarum: or, poems on several occasions. By the Duke of Buckingham, the late Lord Rochester, — Sir John Denham, — Sir Geo. Etheridge, — Andrew Marvel; Esqu., — the famous Spencer, — Madam Behn, and several other eminent poets of this age. Never before printed. London. MDCLXIXIV." Die fehlerhafte Datierung ging, als 1674 gelesen, in alle Bibliographien ein, auch in das Shakespeare allusion book, ed. Munro, 1909, II 202. Das richtige Erscheinungsjahr 1696 ergib sich aus E. Arber, The term catalogues, 1903, II 590.

Kids, cracknels, with my earliest Fruit,
I give to make her hear my Suit;
When Colin does approach o'erjoy'd,
My Hopes, alass! are all accoy'd.
Were I not born to love the Maid,
Yet she calls Miracles to her Aid.
When stormy Stou'rs had dress'd the year,
In shivering Winters wrathful Chear:
Phillis, that lovely cruel wight,
Found me in a dreerie Plight;
And Snow-balls gently flung at me,
To wake me from my Lethargie.
Fire I ween there was ypent
In all those frozen Balls she sent:
For, Ah! woe's me, I felt them burn,
And all my Soul to Flames I turn.
Ah! Phillis, if you'd quench my Fire,
Burn your self with as fierce Desire.

Abgesehen von ein paar archaischen Wörtern und Wendungen, die obenhin aus der ersten Ekloge des Shep. Cal. zusammengelesen sind, enthält diese banale Reimerei kein echtes Kennzeichen spenserischen Stiles. Charakteristisch genug für die Restaurationszeit, daß man ein so leichtfertiges Machwerk als spenserisches Gut unterzuschieben wagen konnte!

2. Literarische Einflüsse Spensers.

In dieser Zeit, die so gewichtige Anzeichen zunehmender Spenser-Fremdheit aufweist, sind bedeutsamere Spenser-Einflüsse nur bei einigen Nachzüglern derjenigen literarischen Gattungen zu finden, die in der vorhergehenden Generation geblüht und noch öfters an Spenser angeknüpft hatten: in der religiösen Dichtung und (viel schwächer) in dem heroisch-galanten Epos.

Daß für John Bunyans *The pilgrim's progress* (1678, 1684) als zweite Hauptquelle neben Petit de Guilevilles „Pélérinage de l'homme“ Spensers FQ anzusetzen ist, hat

Otto Kötz[1]) endgültig festgestellt. Schon Samuel Johnson und viele andere nach ihm waren auf die Ähnlichkeit des Läuterungsprozesses des Redcrossknight mit der Pilgerschaft des Christian aufmerksam geworden, doch hinderte die einmal eingewurzelte Vorstellung, man dürfe bei Bunyan mit keinerlei Einflüssen aus der weltlichen Literatur rechnen, die Anerkennung eines Zusammenhanges zwischen beiden Dichtern. Kötz vermochte nun eine Reihe markanter Einzelentlehnungen aus der FQ nachzuweisen: Bunyans „Palace Beautiful" z. B. ist in zahlreichen Zügen durch Spensers „House of Holinesse" (FQ I, 10) bedingt; Bunyans „Giant Despair" hat viele ganz spezielle Berührungspunkte mit der gleichnamigen grandiosen Allegorie bei Spenser FQ I, 9; ja sogar für Bunyans „Apology for his book" findet Kötz das Vorbild in dem „Brief an Raleigh", den Spenser als erklärendes Vorwort der FQ voransetzt. Durch solche Abhängigkeit in Einzelmotiven wird die Annahme einer allgemeineren Einwirkung Spensers wirksam gestützt. Die Grundidee, den siegreichen Kampf einer nach wahrer Frömmigkeit ringenden Seele gegen alle Versuchungen des Fleisches allegorisch darzustellen, hat das erste Buch der FQ mit Pilgr. Progr. gemein. So erklärt sich das mannigfache romantische Beiwerk, das sich bei Bunyan in die ursprüngliche Vorstellung einer Pilgerfahrt eindrängt, aus dem Einflusse Spensers: der ganze Apparat eines Ritter- und Feenepos mit all den Riesen und Kobolden, mit den Löwen und gefährlichen Ungeheuern, mit den Turnieren und den herrlichen Palästen, in denen schöne Damen wohnen, wird im Pilgr. Progr. aufgeboten. Selbst die Charaktere zeigen deutlich die Beziehung zur FQ. Die Verwandtschaft des Christian mit dem Redcrossknight ist leicht zu erkennen. Wie diesem Arthur und Una, so sind jenem Evangelist und Help als treue Berater beigegeben. Auch die gleißnerische Duessa

[1]) „Faerie Queene and Pilgrim's Progress", Diss. Leipzig 1899 (= Anglia XXII 33—80).

findet bei Bunyan in der Hexe Bubble ein Gegenstück. Wenn also Horace Walpole im Jahre 1782 Spenser verächtlich einen „John Bunyan in rhyme“ nannte[1]), so dürfte man mit größerem Rechte von Bunyan als einem Spenser in Prosa sprechen.

Eine merkwürdig energische, aber völlig isolierte Rückwendung zu Spensers Diktion versuchte der literarisch sehr bewanderte Geistliche Samuel Woodford in *The legend of Love*, die 1679 zusammen mit seiner seltsamen versifizierten, an die Form eines antiken Dramas angelehnten „Paraphrase upon the canticles“ erschien[2]). In einer interessanten Vorrede spricht er sich eingehend über sein Unternehmen aus. Gleich zu Anfang wird der Verlust von Spensers Übersetzung des Hohen Liedes, die 1591 in der Verlegernotiz zu den „Complaints“ erwähnt war, lebhaft bedauert: „Among the several other papers that we have lost of the excellent and divine Spenser, one of the happiest poets that this nation ever bred (and out of it the world, it may be — all things considered — had not his fellow, excepting only such as were immediately inspired) I bewail nothing me-thinks so much as his version of the Canticles. For doubtless, in my poor judgement, never was man better made for such a work, and the song itself so directly suited, with his genius, and manner of poetry (that I mean, wherein he best shews and even excels himself, his Shepherds Kalender, and other occasional poems, for I cannot yet say the same directly for his Faery Queen design'd for an Heroic Poem) that it could not but from him receive the last perfection, whereof it was capable out of its original“ (p. 3). Bemerkenswert ist hieran, daß auch dieser literarische

[1]) Horace Walpole's Letters, ed. Toynbee, XII 275.

[2]) Der volle Titel des Buches, das mir durch Vermittlung des Auskunftsbureaus der deutschen Bibliotheken auf der Königl. Bibl. zu Berlin zugänglich wurde, ist: „A paraphrase upon the canticles, and some select hymns of the New and Old Testament, with other occasional compositions in English verse.“

Eigenbrödler, der Spenser in unmittelbare Nähe der göttlich inspirierten Dichter rückt, doch die FQ nicht unbedingt gelten läßt; ferner überrascht die klare Erkenntnis, daß Spensers Hauptstärke in der Darstellung sinnlichen Glanzes auf religiösem Hintergrunde liege. Für seine eigene Paraphrase des Hohen Liedes bietet er eine Fülle reicher Strophenformen auf, die das Vorbild des Shep. Cal. deutlich hervortreten lassen, — wie er denn auch in der Vorrede, ganz in Spensers Sinne, einer Erweiterung und Befreiung der metrischen Technik gegenüber der alleinigen Vorherrschaft der eintönigen „heroic couplets“ eifrig das Wort redet. Auf die eigentliche Paraphrase läßt er dann als (gleichlange) *Ἐπῳδή* ein „Carmen ad emoliendum quicquid noxium est“ folgen unter dem Titel *The legend of Love*, den er selbst einer Erklärung für bedürftig hält: „The Legend further of Love I have stiled it, for honours sake to the great Spenser, whose stanza of nine I have used, and who has intituled the six books which we have compleat of his Faery Queen, by the several Legend of Holiness, Temperance, Chastity, Friendship, and Courtesy, and to any who know what the word Legend there . . . signifies, it will neither seem strange, ridiculous, or improper“ (p. 23). Immerhin geht die Art, wie in den drei Cantos der „Legend“ der innere Gehalt des Hohen Liedes, natürlich in streng theologischer Auffassung, ausgelegt wird, doch nur sehr mittelbar auf Spenser zurück. In der unverhohlenen Lehrhaftigkeit folgt Woodford den christlich-neuplatonistischen „Spenser-Schülern“ vom Schlage des Dr. Henry More, im Schema des Aufbaus dem „Progress of Learning“ von R. Fanshawe (s. oben p. 90f.). Nur wo sich Gelegenheit zu belebenden Exkursen bietet, besinnt er sich auf die sinnliche Farbenfülle der FQ. In den ersten Gesang, der die Liebe im Unschuldsstande der Menschheit als reines Himmelsfeuer schildert, ist eine Verherrlichung des Schöpfungswerkes eingeschoben. Der zweite Gesang handelt von der Verdrängung der wahren Liebe unter der Herrschaft der Sinne;

alle Laster, die im Gefolge des siegreichen „Mock-Love“, der auch als heidnischer „Eros“ erscheint, einstürmen, werden in einem großen allegorischen Maskenzuge vorgeführt, der sich an spenserische Vorbilder (Ausfahrt der Lucifera FQ I, 4; Mask of Cupid FQ III, 12) anlehnt, aber auch Miltons „Comus“ nicht vergißt. Der letzte Canto bringt „the restauration of Love, by Sacred Marriage“; vollzogen wird die Wiederherstellung der wahren Liebe durch die göttliche Inspiration des Hohen Liedes, das den Bund zwischen Gott und der Kirche unter dem Bilde ehelicher Liebe darstelle und so die Ehe zu etwas Heiligem stempele. — In der Diktion geht Woodford entschieden auf spenserische Wirkungen aus, macht sich freilich die Sache sehr bequem: es sind im Grunde nur ganz wenige spenserische Eigenheiten, die er sich aneignet und in unleidlicher Eintönigkeit immer wieder anbringt. Am auffallendsten ist sein hartnäckiger Kultus schwerfälliger Wortwiederholungen[1]), zumal in der Form der Enargia[2]) oder der Strophenverknüpfung durch ein gleichlautendes Bindeglied. Woodford setzt sich durch solche Repetitionskünste in grellen Gegensatz zu der knappen, epigrammatischen Diktion seiner Zeitgenossen; aber er verfehlt gerade das, was den Reiz von Spensers Vortrag ausmachte: in seinen Spenser-Stanzen gibt es keine bildfrohen Vergleiche und Adjektiva, kein lyrisches Ausströmen des Gefühls, keinen musikalischen Wohlklang der Verse. Die ganze Darstellung bleibt nüchtern, abstrakt, und so konnte dieser unzulängliche Versuch einer Spenser-Erweckung niemanden zur Nachfolge locken.

---

[1]) z. B. I, 13. Die Engel

„Bow'd all a-down, and blest the Augury,
They bow'd, and blest it, as they waiting stood,
They bow'd, and blest it each. . . .“

[2]) z. B. II, 23:

„Love saw all this (for what to Love is hid?),
The true Love saw it, and withdrew in haste.“

Gerade jene ausschlaggebenden Elemente von Spensers Darstellung, die Woodford sich hatte entgehen lassen, fanden einen warmen Nachklang in dem Spätling des heroisch-galanten Epos, den der hochbetagte Isaac Walton 1683 zum Druck beförderte. Das Titelblatt lautete: *Thealma and Clearchus. A pastoral history, in smooth and easie verse. Written long since, by John Chalkhill Esq., an acquaintant and friend of Edmund Spencer*[1]. Erst seitdem F. S. Merryweather[2]) 1860 wenigstens die Existenz eines John Chalkhill nachwies, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Grafschaft Middlesex die Stellung eines „Coroner" inne hatte und anscheinend mit Waltons erster Frau weitläufig verwandt war, ist man im allgemeinen geneigt, Waltons Verfasserangabe für richtig zu halten. Mir scheinen hingegen entscheidende äußere und innere Kriterien dafür zu sprechen, daß „Thealma and Clearchus" erst unter der Regierung Karls II. entstanden ist[3]; es liegt dann nahe, den Verfasser in Walton selbst zu vermuten. Die Er-

---

[1]) Neudruck in Minor Caroline poets, ed. Saintsbury, II 373—441.

[2]) Gentleman's Magazine 1860.

[3]) Im Metrum weisen die zahlreichen zwischen die „heroic couplets" gestreuten „triplets" sowie die gewaltsamen Synkopierungen (t'have kept 85; they 'mplor'd his help 215; th'unwelcome day 2940 etc.) auf die Zeit des Commonwealth oder noch eher auf die der Restauration. Stofflich fällt die stark betonte Königsfeindlichkeit auf. Arcadien ist glücklich, solange es keine Könige hat: but Time „ruin'd our state by sending of us Kings" (v. 448). Zur Zeit der Elisabeth oder Jakobs I. sind derartige Äußerungen unerhört. Fast alle auftretenden Könige sind ruchlose Lüstlinge. Die Befriedigung ihrer Paschagelüste werde den Herrschern nur allzu leicht gemacht:

„. . . Kings need not to woo;
The very name will bring a nun to bed,
Ambition values not a maidenhead." (v. 521 ff.)

Solche Bemerkungen wurden durch das Treiben Karls II. geradezu herausgefordert und geben zugleich eine sehr plausible Erklärung dafür, weshalb Walton sich nicht als Autor bekennen mochte und es vorzog, die Entstehung des Epos um etwa 80 Jahre zurückzudatieren.



wähnung Spensers[1]) auf dem Titelblatt lädt in jedem Falle zur Prüfung der Abhängigkeit von der FQ ein. Der Stoff mit seinen Haupt- und Staatsaktionen wie Empörungen, Thronentsetzungen, Tyrannengreueln, mit seinen Schiffbrüchen, Piratenabenteuern, merkwürdigen Rettungen und Wiederbegegnungen, mit all den Fischern und Schäfern, die eigentlich verkleidete Standespersonen sind, enstammt zum größten Teil aus Sidney; „Arcadia“ heißt ja auch der Schauplatz. Nur an zwei Stellen hat die FQ eingewirkt. Die Falle unter dem Bett, durch die Florimell — ihr Name und derjenige Clarindas sind der FQ entnommen — den Verfolgungen des lüsternen Königs Hylas entzogen werden soll (v. 1272 ff.), geht wohl auf die gleiche Vorrichtung im Hause Dolons zurück (FQ V, 6). Vor allem aber ist die beste Partie des Epos, Anaxus' Abenteuer mit der Zauberin Orandra, ganz der Archimago-Geschichte (FQ I, 1) nachgebildet. Hier findet sich dieselbe stimmungsvolle Vorbereitung der unheimlichen Begebenheiten durch einen schauerlichen Wald; dieselbe sorgsame Ausmalung der hexenhaften Behausung, deren idyllische Lage eng nach Archimagos Hütte gezeichnet ist; endlich die gleiche Art der Versuchung: Orandra zaubert ein Gespenst herbei, das vollkommen der Geliebten des Anaxus gleicht und ihn zu verhängnisvoller Wollust verführen will: wie der Redcrossknight wird auch Anaxus noch zu rechter Zeit des Zaubertruges Herr. Viel stärker als auf das Stoffliche hat aber Spenser auf die Behandlung der Umgebung eingewirkt. Reizvoll ausgestattete Naturbildchen, wie man sie dem empfindungsreichen Verfasser des „Compleat angler“ wohl zutraut, sind auf Schritt und Tritt, ganz in Spensers Sinne, als Ruhe- und Gliederungspunkte der Handlung angewandt. Dabei stellen sich ebenso wie bei den anmutig umschriebenen Zeitbestimmungen gern Vorstellungen aus der griechischen Mythologie ein, die ja von der zeitgenössischen

---

[1]) Auch im Gedicht selbst ist Spensers gedacht; v. 34 wird der tote Colin gepriesen als „King of shepheards and the pride of all Arcadia“.



Literatur bereits gemieden wurden. Zahlreiche Vergleiche, teilweise recht ausgeführte, dienen des weiteren zur farbigen Belebung. Die warme Gefühlsanteilnahme des Dichters an dem Ergehen seiner Gestalten kommt ungezwungen wie bei Spenser, freilich „unkorrekt“ im klassizistischen Sinne, zum Ausdruck. Der frei sich ergehende Satzbau sowie die behutsam eingestreuten Archaismen mögen gleichfalls aus der FQ übernommen sein.

Auch dieser liebenswürdige Versuch, längst verklungene Töne leise von neuem anzuschlagen, steht, wie es scheint[1]), vereinsamt in einer Zeit, deren typische Vertreter mit Spenser durch keinen wesensverwandten Zug mehr verbunden waren. Höchstens der Führer der eigentlichen Restaurationsdichtung, Dryden, besann sich noch gelegentlich in seinen späteren Werken auf ihn[2]).

Den frühesten Beleg dafür hat er selbst geliefert. In sein Handexemplar[3]) der Spenser-Ausgabe v. J. 1679 trug er neben FQ VII, 7, 12 die Bemerkung ein: „Groundwork

[1]) Leider konnte ich ein anonymes, bei Arber, The term catalogues, 1903, II 47 verzeichnetes Werk nicht einsehen; der Titel ist: *The Grecian story; being an historical poem, in five books; in imitation of Davenant and Spencer.* 4°. 1683.

[2]) Außer Dryden hat unter den repräsentativen Autoren dieser Zeit wohl nur Sir Charles Sedley einmal ein Motiv aus Spenser verwertet, und zwar in *Venus and Adonis* (1695), einem Werke also, das als sehr verspäteter Nachzügler an die elisabethanische Gattung des mythologischen Kleinepos anknüpft. Diana begibt sich, um ihre Feindin Venus zu peinigen, zum Gott des Schlafes, läßt sich von ihm ein Phantom des todeswunden Adonis geben und befiehlt sodann ihrer Dienerin Envy (einer in dieser Zeit auffallenden Allegorie in Spensers Art), die Träume der schlummernden Venus durch das Schreckbild zu vergiften. Das Motiv stammt offenbar aus FQ I, 1, wo Archimago die Träume des Redcrossknight durch ein aus Morpheus' Behausung geholtes Phantom der Una beunruhigt. Cf. Max Lißner, Sir Charles Sedley, Anglia XXVIII 201.

[3]) Es liegt jetzt in der Bibliothek des Trinity College zu Cambridge und enthält noch viele andere handschriftliche Notizen von Dryden. Cf. Dryden, ed. Scott-Saintsbury XI 170.

for a song on St. Cecilia's day". In jener Stanze heißt es, Phöbus habe so herrlich gesungen,

> „That all the gods were ravisht with delight
> Of his celestiall song, and Musicks wondrous might".

Man darf also hierin lediglich den ersten Anlaß, nicht aber die Vorlage zu Drydens berühmter *Ode in honour of St. Cecilia's day* (1682) erblicken.

Wirklich belangreiche Anregungen hat Dryden erst später von einem bis dahin kaum beachteten Seitenzweige spenserischer Kunst erfahren: Spensers politische Rügedichtung „Prosopopoia, or mother Hubberds tale" wurde nicht nur kritisch von Dryden als ein Ruhmestitel der satirischen Literatur Englands erkannt[1]), sondern gewann auch entscheidenden Einfluß auf den Stil von *The hind and the panther* (1687). Der Gedanke, staatliche und religiöse Zeitverhältnisse unter dem allegorischen Gewande einer Tiergeschichte zu erörtern und zu verspotten, floß ihm sicherlich aus jener Dichtung, die hinter der Erzählung von den Hochstaplerstreichen des Fuchses und des Affen ernste politische Mahnrufe verbarg[2]). Freilich erreicht Dryden in seiner Tierfabel bei weitem nicht die frische, derbe Gegenständlichkeit Spensers, und die Illusion wird streckenweise ganz vernichtet, wenn sich z. B. lange konfessionelle Kontroversen zwischen den Tieren entspinnen. Zwar scheute sich auch Spenser nicht, die poetische Einkleidung einmal burlesk zu durchbrechen, indem er etwa den Fuchs galante Madrigale verfertigen läßt. Aber Dryden machte sich doch solche Freiheiten allzu unbedenklich zunutze, wenn z. B. bei ihm Hirschkuh und Panther umständlich über das Konzil von

---

[1]) Im „Essay on satire" XIII 67. Außer Donne und Spenser erwähnt er keinen englischen Satiriker.

[2]) Saintsbury (X 94) weist noch auf Chaucers „Nuns' priest's tale" hin; aber die Geschichte von dem Hahne Chauntecleer und der Henne Pertelote ist doch rein burlesk und hat keine politischen Ausblicke. Auch Skelton kann für Dryden nicht in Betracht kommen.



Nicaea[1]) und andere kirchengeschichtliche Probleme disputieren. Gegen den pedantischen Tadel jedoch, er habe die englischen Wälder mit exotischen Bestien bevölkert, wehrt sich Dryden in dem Gedichte selbst durch den nachdrücklichen Hinweis auf „Mother Hubberd", wo unbedenklich der tropische Löwe nach England verpflanzt ist[2]). Auf dem sozusagen neutralen Boden der satirischen Dichtung fand der Klassizist Dryden allein noch wesentliche Anknüpfungsmöglichkeiten an den Romantiker Spenser. Was er sonst noch von ihm übernahm, ist von untergeordneter Bedeutung.

Dryden selbst erklärt in der Vorrede zur Aeneis, einige metrische Anregungen für die Vergil-Übersetzung seien ihm aus Spenser zugeflossen. In der freieren Behandlung des Zehnsilblers (mit häufigeren Enjambements) sei er Spenser gefolgt; die Spenser-Stanze habe ihn auch darauf gebracht, mitunter „triplets" unter die „couplets" zu mischen und dabei den dritten Reimvers zu einem Alexandriner zu zu dehnen[4]). Diesen doppelten Verstoß gegen die Einförmig-

---

[1]) Hind and panther II, 156 ff.

[2]) Dryden läßt Äsop und Spenser auf den unverständigen Vorwurf antworten:

Let Aesop answer, who has set to view
Such kinds as Greece and Phrygia never knew;
And Mother Hubbard, in her homely dress,
Has sharply blamed a British lioness;
That queen, whose feast the factious rabble keep,
Exposed obscenely naked, and asleep.
Led by those great examples, may not I
The wonted organs of their words supply?

(Hind and panther III, 6—13.)

Auch andere spenserische Figuren wie Duessa (Hind and panther III, 726) und das Blatant Beast (Hind and panther II, 230) zieht er heran. — Daß neben „Mother Hubberd" auch die Mai-Ekloge des Sheph. Cal. auf „Hind and panther" eingewirkt hat, wird wahrscheinlich gemacht durch Max Plessow, Geschichte der Fabeldichtung in England bis zu Gay, (Palaestra LII), 1906, p. LV.

[4]) „I must acknowledge that Virgil in Latin, and Spenser in English, have been my masters. Spenser has also given me the boldness to make use sometimes of his Alexandrine line" (XIV 208).

keit des französierenden „heroic couplet“ glaubt Dryden sorgfältig rechtfertigen zu müssen, und er beruft sich dabei mit ausgeprägtem Nationalstolz auf seine englichen Vorgänger, unter denen Spenser der erste ist[1]).

In der Art, wie Dryden in *Cymon and Iphigenia* (1600) die Schönheit der Heldin vorführt (XI 489ff.), sieht Aubrey de Vere[2]) eine Nachahmung von Spensers Schilderung der Belphoebe (FQ II, 3); in der Tat hatte ja schon Thomas Warton auf eine textliche Übereinstimmung aufmerksam gemacht[3]), doch ist darüber hinaus Drydens Abhängigkeit kaum sicher zu erweisen. Eher kommt bei einer anderen Verserzählung nach Boccaccio, bei *Theodore and Honoria* (gleichfalls in den „Fables“ 1700) eine spenserische Situation in Betracht. Die Ausmalung der gespenstischen Verfolgung und Bestrafung der hochmütigen Schönen (XI 466—473) erinnert an die qualvolle Buße der allzu spröden Serena, die von Disdain und Scorn grausam gehetzt wird (FQ VI, 7, 27—45).

---

[1]) „Spenser is my example for both these privileges of English verses; . . . I regard them now as the Magna Charta of heroic poetry, and am too much an Englishman to lose what my ancestors have gained for me. Let the French and the Italians value themselves on their regularity; strength and elevation are our standard. I said before, and I repeat it, that the affected purity of the French has unsinewed their heroic verse“ (XIV 221).

[2]) Essays chiefly on poetry, 1887, I 35.

[3]) Observations on the Faerie Queene, 2. Ausg. 1807, II 147:

„Her bosom to the view was only bare;
Where two beginning paps were scarcely spy'd,
For yet their places were but signified.“
(Cymon and Iph. 101—103.)

„Her dainty paps which like young fruit in May
Now little gan to swell, and being tide,
Through their thin weed their places only signifide.“
(FQ II, 3, 29.)

Weitere Parallelen fand Leigh Hunt in dem Aufsatz „Criticism on female beauty“ (in „Men, Women, and Books“, Ausg. 1876, p. 162).



Ob Dryden in dem von ihm geplanten Arthur-Epos sich irgendwie näher an Spenser anzuschließen beabsichtigte, geht aus den Andeutungen im „Essay on satire" (1693) nicht klar hervor; er bemerkt nur, daß er nach dem Vorbilde Vergils und Spensers Freunde und Gönner im Gewande der Dichtung dargestellt und Anspielungen auf Zeitverhältnisse eingeflochten haben würde (XIII 31). Wie Miltons blieb auch sein Plan unausgeführt, und Blackmore, der in offenbarer Rivalität mit Dryden 1693 den gleichen Stoff behandelte, vermied, wie erwähnt wurde (p. 105f.), geflissentlich jede Berührung mit der FQ.

Überblicken wir die Literatur des 17. Jahrhunderts noch einmal im ganzen, so beobachten wir von Generation zu Generation ein unaufhaltsames Sinken des spenserischen Einflusses der Intensität wie der Ausdehnung nach. In dem ersten Drittel lassen sich Reflexe von Spensers Werken selbst in den entlegensten Gattungen der Literatur nachweisen. Im Zeitalter Miltons beschränkt sich seine Wirksamkeit bereits im wesentlichen auf die religiöse Dichtung und die heroisch-galante Epik. In der Zeit der Restauration sind auch davon nur noch kümmerliche Überreste geblieben, so daß man um das Jahr 1700 von einem völligen Versiegen der spenserischen Tradition sprechen darf. Aber bald nach diesem Zeitpunkte begann auch, zuerst ganz allmählich, dann immer energischer, ein ununterbrochenes Wiederansteigen von Spensers Ansehen und Gegenwartsbedeutung einzusetzen, das schließlich in der Hochromantik zu einem bis heute nicht wieder erreichten Höhepunkt hinanführte.

Kapitel IV.

Spensers Nachwirkung im Zeitalter des Rationalismus (1700—1730).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

„Even Spenser's pearls in muddy waters lie,
Yet soon their beams attract the diver's eye."

Dieser Ausspruch Elijah Fentons[1]), des Mitarbeiters an Popes Odyssee-Übersetzung, bezeichnet mit merkwürdiger Prägnanz die Stellung Spensers innerhalb der ersten Generation des 18. Jahrhunderts, die ich bequemerweise mit dem Erscheinen von Thomsons vollständigen „Seasons" 1730 nach unten abgrenze. Die Teilnahmlosigkeit oder sogar verächtliche Geringschätzung, der Spensers romantische Dichtung im Zeitalter der Restauration immer mehr verfallen war, wirkte zunächst zäh weiter. Aber bald fanden sich doch einige von klassizistischen Vorurteilen weniger beengte Männer, die den Wert der spenserischen „Perlen" erkannten und sich bemühten, sie aus der trüben Hülle der Vergessenheit und Verständnislosigkeit herauszulösen.

Wohl der erste unter ihnen war, sonderbar genug, derselbe Addison, der i. J. 1694 als einer der anmaßlichsten Schmäher der FQ aufgetreten war (cf. p. 104f.). Jetzt suchte er in seinen moralischen Wochenschriften mehrfach die öffent-

---

[1]) „Epistle to Mr. Southerne", entst. 1711; zitiert nach Johnsons English poets (Ausg. 1790), XXXV 284.



liche Aufmerksamkeit von neuem auf Spenser hinzulenken. Am 6. Juli 1710 berichtet er im „Tatler“[1]) ausführlich, wie wenn es sich um eine gänzlich unbekannte oder verschollene Dichtung handelte, über die allegorische Darstellung von Scudamours Liebeswerben um Amoret in der FQ IV, 10 und preist die Episode als „a very beautiful allegory, which is one of the most natural and unmixed of any in that most excellent author“. Noch ist es ihm dabei wesentlich um den moralischen, lehrhaften Gehalt dieser Allegorie zu tun, ganz im Sinne seiner rationalistisch eingestellten Zeit, die eine Dichtung um so höher schätzte, wenn sie „vernünftige“, zur praktischen Nutzanwendung geeignete Gedanken vermittelte; er sagt denn auch ausdrücklich, daß er die Scudamour-Geschichte „for the benefit of many English lovers“ erzähle.

Aber schon zwei Jahre später ist eine folgenreiche Verschiebung des Gesichtspunktes zu bemerken. In jenen hochbedeutsamen Stücken des „Spectator“, die von den dichterischen Phantasiegebilden handeln („The pleasures of imagination“), würdigt Addison nach den Gespenstern, wie sie zumal Shakespeare mit Meisterschaft verwandte, auch die Allegorien, und zwar diesmal gar nicht als Vehikel irgendwelcher Didaxe: „There is another sort of imaginary beings, that we sometimes meet with among the poets, when the author represents any passion, appetite, virtue, or vice, under a visible shape, and makes it a person or an actor in his poem . . . We find a whole creation of the like shadowy persons in Spenser, who had an admirable talent in representations of this kind“ (Nr. 419, 1. Juli 1712)[2]). Die (spenserische) Allegorie wird hier also, wohl zum ersten Male, lediglich als eine auf intensivster Gefühls- und Phantasiekraft beruhende künstlerische Darstellungsform betrachtet. Und die nachmalige romantische Wertschätzung des über-

---

[1]) „Tatler“ Nr. 194. Zitiert nach „The British essayists“, ed. Lynam, 1827, III 138—142.

[2]) „Spectator“, ed. H. Morley, 1896, p. 604.



sinnlichen Anschauungsgehaltes der FQ findet in dieser ahnungsvollen Verteidigungsschrift für das Wunderbare in der Poesie ihren frühesten Vorklang.

Wie ein erster Widerhall von Addisons Auffassung nimmt es sich aus, wenn 1713 in der obskuren Wochenschrift „Lay-monastery“[1] bei einem Vergleich der Dichtung mit der Malerei die Allegorie als etwas beiden Künsten Gemeinsames hingestellt wird: „And thus the portraits of Sin and Death as animated beings, are admirably drawn by Spenser, and afterwards by Milton, to move detestation and horror.“ Auf dem Gefühls- und Anschauungswert der Allegorie ruht auch hier der Hauptakzent.

Von einer anderen Seite aus, aber wiederum mit besonderer Betonung des Phantasie- und Bilderreichtums der FQ suchte Steele am 19. Nov. 1712 im „Spectator“[2]) für Spenser zu werben. Das vorangestellte Motto „Non deficit alter“ (Verg. Aen. VI, 143) hat den Sinn, daß hier Spenser als gleichgroßer zweiter Dichter neben Milton gereiht werden soll, dessen Bedeutung in den vorausgehenden Stücken des „Spectator“ verkündet war. Steele setzt bei seinen Lesern nicht die elementarste Kenntnis Spensers voraus. Er beginnt mit den allgemeinsten Angaben über Umfang und Anordnung der FQ, erklärt einige der wichtigsten Allegorien und rühmt an dem „sehr poetischen“ Stile der FQ besonders, daß er sich fernhalte von billigen Späßen, von geistreichelndem Aufputz und forcierten Antithesen. Das sieht fast schon aus, als solle Spenser gegen die zeitgenössische Diktion ausgespielt werden, zumal Steele sogar Spensers „old words“ („all true English“!) und die „exquisite numbers“ lobt und seine malenden Beiwörter mit homerischer Kunst vergleicht. Bei den Kostproben, die Steele seinen Lesern vorsetzt, ist die Wahl des Baumkataloges (FQ I, 1, 8—9) leicht verständlich: die sichere Plastik der knapp charakterisierenden

---

[1]) Drake's Gleaner, 1811, I 39.

[2]) „Spectator“, ed. Morley, p. 767.

Epitheta mußte dem epigrammatischen Zeitalter gefallen. Dann aber zitiert Steele in extenso die groteske Schilderung des grimmen Grobschmiedes „Care“ und seiner rußigen Behausung (FQ IV, 6, 33—35) sowie einen skurrilen Vergleich der geängsteten Britomart mit einem kreischenden Säugling (FQ V, 6, 14). Steele kam es hier offenbar darauf an, seinen Lesern die barocke Phantastik, die Spenser oft mit derb-realistischen Genrebildchen verbindet, empfehlend vorzuführen, und in der Tat wurde die „descriptive power“ neben der Allegorisierungskunst einer der Hauptzüge, die von jetzt ab immer wieder an Spenser hervorgehoben werden.

Auch hierauf antwortete 1713 das „Lay-monastery“ mit einem deutlichen Echo. Bei einer Verteidigung der „descriptions in poetry“ wird „our own Spenser who excels in all kinds of imagery“ besonders gerühmt und mit zwei klassischen Sonnenaufgangsschilderungen zitiert[1].

Durch solche Weckrufe war der Boden bereitet für die neue dreibändige Spenser-Ausgabe, die John Hughes 1715 mit liebevoller Sorgfalt veranstaltete. Die kritische Einleitung stellte nachdrücklich die zwingende Kraft der spenserischen Phantasie in den Vordergrund. Thomas Wartons romantische Argumentationen klingen vor, wenn Hughes die FQ gegen William Temples Schmähungen (vgl. p. 104) verteidigt: „The chief merit of this poem consists in that surprizing vein of fabulous invention which runs through it. . . . The author seems to be possess'd of a kind of poetical magick; and the figures he calls up to our view rise so thick upon us, that we are at once pleased and distracted by the exhaustless variety of them“[2]. Den Eremiten Contemplation (FQ I, 10, 46—51), der in der Tat die Einbildungskraft des 18. Jahrh. lebhaft anregte[3], hebt er besonders hervor. Für den markantesten Zug von Spensers

[1]) Drake's Gleaner, 1811, I 49.
[2]) Spenser, ed. Hughes 1715, I, p. LVIII.
[3]) Cf. Brandl, Herrigs Archiv CIII 389.

Dichtung aber hält Hughes die schönen Beschreibungen und führt darauf auch seine befruchtende Wirkung auf jugendliche Talente zurück: „The embellishments of description are rich and lavish in him beyond comparison: and as this is the most striking part of poetry, especially to young readers, I take it to be the reason that he has been the father of more poets among us, than any other of our writers"[1]). Doch fehlt es auch nicht an ausgesprochen klassizistischen Einwänden. Die Spenserstanze wird als ein Mißgriff beklagt, obgleich Hughes zugibt, sie sei „much more harmonious in its kind than the heroic verse of that age". An der Handlung der FQ bemängelt er wie Dryden, daß Arthur, der doch der Hauptheld sei, zu wenig in Aktion trete. Wenn dann Hughes auch noch die Bezeichnungen „Faerie Queene", „Faerie land" etc. bekrittelt, weil durch sie der Leser zunächst auf eine Welt von fingerlangen Pygmäen vorbereitet werde, so mußte er sich für solche echt rationalistische Pedanterie noch i. J. 1834 den blutigen Spott des Cristopher North gefallen lassen[2]).

Immerhin war Hughes in der bewundernden Erkenntnis von Spensers Erfindungs- und Gestaltungskraft seiner Zeit weit vorangeeilt und erntete für seinen vorzeitigen Enthusiasmus nur Undank. Seine Ausgabe verkaufte sich, wie Samuel Johnson in seiner Biographie Hughes' bemerkt, nur schlecht und konnte erst 1750 in einem Neudruck erscheinen.

Schwankend und unklar ist die Stellung Popes, des literarischen Diktators jener Zeit, zu Spenser. Mehrfach betont er, wenn auch unter kritischen Vorbehalten, seine persönliche Liebe zu Spensers Kunst; so schreibt er 1715 an Hughes: „Spenser has been ever a favorite poet to me; he is like a mistress, whose faults we see, but love her with them all"[3]). Auf eine Beschäftigung mit Spenser scheint

---

[1]) Spenser, ed. Hughes, I, p. XXVII.
[2]) Blackwood's Magazine XXXVI 425 f.
[3]) Pope, ed. Courthope-Elwin, X 120.

es auch hinzudeuten, wenn er 1723 an Mrs. Cowper schreibt: „I have long had an inclination to tell a fairy tale, the more wild and exotic the better"[1]). 1737 rühmte er in den „Imitations of Horace" das spezifisch Englische in Spenser:

„Tho' daring Milton sits sublime,
In Spenser native Muses play . . ."[2])

Spence gegenüber äußerte er sich in den dreißiger Jahren entzückt über den malerischen Reiz der FQ, die ihm geradezu wie „a gallery of pictures" erscheine, und fügt hinzu: „There is something in Spenser that pleases one as strongly in one's old age as it did in one's youth. I read the FQ when I was about twelve with infinite delight; and I think it gave me as much when I read it over about a year or two"[3]). Und diese frühe Spenser-Liebhaberei wird von Spence noch an anderer Stelle bezeugt: „Waller, Spenser, and Dryden were Mr. Pope's great favourites in the order they are named, in his first reading till he was about twelve years old"[4]).

In all diesen Zeugnissen steht dann freilich die Tatsache in sonderbarem Widerspruch, daß Pope gerade zu Beginn seines literarischen Wirkens wiederholt heftig gegen Spenser polemisierte. Im *Essay on criticism* (1711) wendet er sich v. 344—358 offenbar gegen den bauschigen Satzbau und die Metrik Spensers und seiner Schüler, obwohl dessen Name nicht genannt wird[5]). Auch als er 1713 im „Guar-

---

[1]) Courthope-Elwin IX 431.

[2]) Courthope-Elwin III 419.

[3]) Spence's Anecdotes, ed. Underhill, p. 153.

[4]) ibid., p. 123.

[5]) Besonders deutlich wird die Beziehung bei der Verurteilung des Alexandriner-Schlusses (den übrigens Pope selbst nicht immer gemieden hat):

„Then at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a thought,
A needless Alexandrine ends the song
That, like a wounded snake, drags its own length along"
(v. 354—357).

dian" Nr. 78[1]) für junge Poeten „without genius" ein sehr boshaftes *Receipt to make an epic poem* zum Besten gab, diente ihm die FQ als Wetzstein seines ironischen Witzes. Er verordnet z. B.: man nehme aus irgendeinem alten Romanzen- oder Legendenbuch, etwa Geoffrey of Monmouth, diejenigen Teile, die am meisten Vorwand zu langen Beschreibungen bieten; wähle einen Helden mit klangvollem Namen, den man in wilden Abenteuern jede wünschenswerte Vollkommenheit bewähren lasse; teile das Ganze in zwölf Bücher; füge beliebig viele zusammenhanglose Episoden ein; trage hinterher nach Lust moralisierenden und allegorischen Aufputz nach; und kleide das alles in eine altertümliche Sprache, für die man die nötigen Fingerzeige leicht aus irgendeinem Chaucer-Glossar zusammenlesen könne.

Es kann nicht zweifelhaft sein, welcher englische Dichter mit solchen ironischen Andeutungen getroffen werden soll. War hier immerhin noch der Name Spensers verschwiegen, so ging Pope zu schärferer Polemik über, sobald in einem literarischen Handel seine persönliche Empfindlichkeit gereizt war. Ein solcher Anlaß bot sich im gleichen Jahre 1713.

2. Spenser und die Renaissance der Pastoraldichtung[2]).

In Tonson's Miscellany v. J. 1709 waren zwei in ihrer Stilrichtung völlig entgegengesetzte Pastoralzyklen erschienen, die zu einer interessanten kritischen Auseinandersetzung führten: der eine hatte Ambrose Philips, der andere Alexander Pope zum Verfasser. Philips[3]) hatte sich an die intim-realistische und doch gefühlvolle Auffassung des Landlebens, an die altertümelnde Sprache und schmucklose Diktion angeschlossen, die einzelnen Teilen des Shep. Cal. eigen sind. Er fand mit diesen unzeitgemäßen Versuchen

[1]) British essayists, ed. Lynam, X 308 ff.

[2]) Vgl. im allgemeinen: Edmund Gosse, *On English pastoral poetry*, in Spenser's Works, ed. Grosart, III.

[3]) Seine Werke in Johnsons English poets (1790), XXIX.

überraschend lebhaften Beifall, und zumal der „Guardian" brachte 1713, vermutlich aus der Feder von Thomas Tickell, eine ganze Reihe von Artikeln über Pastoraldichtung[1]), die offenbar nur ihm zuliebe geschrieben sind. So sind in Nr. 22—23 allgemeine Regeln für Schäferpoesie aufgestellt, die einfach aus Philips' „Pastorals" abgeleitet sind. Es wird also eine naturalistisch-ländliche Szenerie gefordert; die Charaktere sollen einfältig, ungeziert und sittenrein sein, gleichsam der Sphäre eines „goldenen Zeitalters" angepaßt; die Ausdrucksweise müsse sich möglichster Einfachheit befleißigen und alle rhetorischen Künste meiden; fromme oder abergläubische Volksgebräuche und volkstümliche Spruchweisheit seien besonders gut zu verwenden. Nr. 32 bringt eine allegorische Genealogie der großen Pastoraldichter, wobei Philips als Spensers „erstgeborener Sohn" gerühmt wird. In Nr. 30 werden Spenser und Philips geradezu als die beiden Muster des englischen Pastorals gefeiert, weil sie sich vor allzu großer Abhängigkeit den Alten gegenüber gehütet hätten.

Popes Name war in all diesen Aufsätzen, jedenfalls in böswilliger Absicht, überhaupt nicht genannt, obwohl sich die Polemik natürlich hauptsächlich gegen ihn richtete. Er rächte sich für dieses Totschweigen in einem anonymen Beitrag zum „Guardian" (Nr. 40)[2]), der ein glänzendes Beispiel mimischer Satire bietet. Indem er vorgibt, den von Tickell aufgestellten Leitsätzen völlig beizustimmen, zitiert er, unter heuchlerischen Lobsprüchen, läppische Stellen aus Philips, die jenen Prinzipien vollkommen gerecht werden, und setzt ihnen angeblich als abschreckende Beispiele, Glanzpartien seiner eigenen Pastorale entgegen, die sich auf die sorgsam gefeilten Hirtengedichte des Vergil berufen. Durch die virtuose Handhabung dieser Methode wurde in der Tat Philips mit ätzendem Hohne übergossen. Aber auch Spenser war bei dieser Spottlauge in Mitleidenschaft gezogen,

---

[1]) „Guardian" Nr. 22, 23, 28, 30, 32. British essayists, ed. Lynam, X.
[2]) British essayists, ed. Lynam, X 151. Courthope-Elwin X 507.

da Pope, der dialektischen Vereinfachung zuliebe, sich selbst ganz als Schüler Vergils und Philips ganz als Schüler Spensers hinstellte. So fielen denn allerlei ironische Seitenblicke auf das bäurische Kolorit, auf derb-naive oder archaische Ausdrücke, auf die unfeinen heimischen Namen (Hobbinol, Lobbin, Cuddy etc.), auf seltsame Freiheiten des Shep. Cal. (Wölfe in England, Blumenfülle im April, Nachtigall im November).

Zur Zeit der Abfassung seiner *Pastorals*, die nach seiner Angabe bereits 1704 entstanden sind, lag Pope solche Geringschätzung des Shep. Cal. ganz fern. Im Gegenteil: im Entwurf der Vorrede zu den „Pastorals“ erschien Spenser als der Gipfel der englischen Eklogendichtung, und Pope bekannte sich ehrerbietig als seinen Schüler: „Looking upon Spenser as the father of English pastoral, I thought myself unworthy to be esteemed even the meanest of his sons, unless I bore some resemblance of him. But as it happens with degenerate offspring, not only to recede from the virtues, but to dwindle from the bulk of their ancestors; so I have copied Spenser in miniature and reduced his twelve months into four seasons“ [1]). Diese Sätze sind allerdings im Druck (1709) fortgefallen, so daß nun Theokrit und Vergil als Popes Hauptquellen figurieren, während Spensers Diktion und Metrum sich einige Verstöße gegen die absolute Korrektheit vorwerfen lassen müssen. Aber stofflich macht sich der Einfluß des Shep. Cal. in den „Pastorals“ doch noch deutlich bemerkbar. Das zweite Pastoral („Summer“) schließt sich eng an Spensers Januar-Ekloge an, in der sich Dichterstolz und demütige, unerwiderte Liebe so rührend einen [2]); das vierte („Winter“) betrauert

---

[1]) Courthope-Elwin I 264.

[2]) Gleich der Anfang „A shepherd's boy (he seeks no better name)“ kopiert Spensers „A shepeheards boye, (no better doe him call)“ Shep. Cal. I, 1. Pope deutet auch selbst auf seine Quelle hin:

„That flute is mine which Colin's tuneful breath
Inspir'd when living, and bequeath'd in death;

den Tod der Daphne mit deutlicher Anlehnung an die Nänie auf Dido (Shep. Cal. XI) im Aufbau; auf einige Nachahmungen in Einzelmotiven machte Pope selbst in seinen Anmerkungen aufmerksam [1]). Auch in dem den „Pastorals" nahe stehenden *Windsor forest* (1713) beruht die Darstellung des „old father Thames" inmitten eines Gewimmels kleinerer Flußgötter (v. 329 ff.) mit den charakteristischen, z. T. nachgestellten Attributen [2]) auf der Hochzeit von Themse und Medway FQ IV, 11. — Die geringen sonstigen Spenser-Spuren, die man (abgesehen von der eingestandenen „Imitation of Spenser") bei Pope bemerkt, beschränken sich auf *The rape of the lock.* Für die Sylphenmaschinerie, die erst in der zweiten Fassung (1714) eingefügt ist, könnte man auf einige Spenser-Stellen verweisen, z. B. auf die berühmte Schilderung der Belphoebe:

„Upon her eyelid many Graces sate,
Under the shadow of her even browes,
Working belgardes and amorous retrate;
And everie one her with a grace endowes
And everie one with meekenesse to her bowes."

(FQ II, 3, 25.)

Aber mögen immerhin für die allgemeine Anregung andere Vorlagen, wie etwa Chaucers „Merchant's tale" oder das Geistersystem der Rosenkreuzer entscheidender gewesen sein: für die epische Bewegung dieses Gewimmels von Toilette-Götterchen lieferte jedenfalls die FQ mehrfach Motive. Wenn

---

He said; Alexis, take this pipe, the same
That taught the grove my Rosalinda's name"

(Summer 39—42).

[1]) z. B. zu Summer 16; Autumn 79. Die Verse
„Fair Thames, flow gently from thy sacred spring,
While on thy banks Sicilian Muses sing." (Spring 3—4.)
gehen zurück auf den Refrain von Spensers Prothalamium: „Sweete Themmes! runne softly, till I end my song."

[2]) „The Kennet swift, for silver eels renown'd;
The Loddon slow, with verdant alders crown'd."

(Windsor For. 341 f.)



im 4. Canto Umbriel, „a dusky, melancholy sprite“, hinabeilt „down to the central earth“, um von der düsteren Göttin Spleen[1]) magische Hilfe zu erflehen, so schwebte wohl die Zauberin Duessa vor, die zu dem schauerlichen Sitze der Nachtgöttin hinabfährt und Beistand für Sansjoy erbittet (FQ I, 5). Auch zeigen einige der barocken Allegorien, mit denen Pope die „Cave of Spleen“ bevölkert, eine beinahe spenserische Lebendigkeit der Zeichnung.

In der Pastoraldichtung fand sowohl die Stilrichtung Popes wie diejenige Philips' Nachfolger, aber überall ist irgendein spenserischer Einschlag zu bemerken.

John Gay's *The shepheard's week*[2]) (1714) entstand, auf Popes Anstiften, in der ausdrücklichen Absicht, Philips' altfränkische Rustizität zu parodisieren. So erklärt sich die jovial-herablassende Behandlung Spensers in der Vorrede: „As I have mentioned maister Spenser, soothly I must acknowledge him a bard of sweetest memorial. Yet hath his shepherd's boy at some times raised his rustic reeds to rhimes more rumbling than rural.“ — Selbst das Lob, das ihm widerfährt, hat einen spöttischen Kern: „What liketh me best, are his names, indeed right simple and meet for the country, such as Lobbin, Cuddy, Hobbinol, Diggon and others, some of wich I have made bold to borrow. Moreover, as he called his eclogues the shepherd's calendar, and divided the same into the twelve months, I have chosen . . . to name mine by the days of the week. . . . Yet further, of many of Spenser's eclogues it may be observed: though months they be called, of the said months therein nothing is specified; wherein I have also esteemed him worthy mine imitation.“ Aber in den sieben Eklogen selbst vermochte Gay den humoristisch-parodisierenden Ton durchaus nicht überall festzuhalten. Sein echter Natursinn und sein frisches Verständnis für die traulichen Reize des bäuerlichen Lebens

[1]) „ Swelling Splene“ erscheint auch bei Spenser als Allegorie im Gefolge des Wrath (FQ I, 4, 35).

[2]) Gay's Works, ed. Underhill 1893, I 63 ff.

gewannen gar oft die Oberhand über die unfruchtbare literarische Polemik, die der ursprüngliche Zweck des Werkes war. Englische Volksgebräuche und ländlichen Aberglauben stellte er mit Liebe und heiterer Anmut hin, und Spenser gab ihm für all dies freilich eine glücklichere Form an die Hand als jene künstliche Art der Pastoraldichtung, die sich von Vergil herschrieb.

Aber der Einfluß Vergils schloß eine gleichzeitige Einwirkung des Shep. Cal., der ja auch Stücke von sehr gehobener Diktion enthält, keineswegs aus. So konnte William Congreve 1714 in seinem sehr würdigen Pastoral auf den Tod der Königin Anna *The mourning Muse of Alexis*[1]) zugleich mit Vergil und Spenser wetteifern wollen:

„O could I sing in verse of equal strain
With the Sicilian bard, or Mantuan swain;
Or melting words and moving numbers chuse,
Sweet[2]) as the British Colin's mourning Muse;
Could I like him, in tuneful grief excell,
And mourn like Stella for her Astrofel;
Then might I raise my voice (secure of skill)
And with melodious woe the valleys fill . . ."

Spenser hat ihm aber ungleich mehr gegeben als Vergil. Die Klage um den Tod der Dido (Shep. Cal. XI) hat nicht nur auf viele Einzelheiten, sondern vor allem auf den Aufbau des Ganzen entscheidend gewirkt: wie dort wird die Nänie durch den Dialog von zwei trauernden Schäfern eingeleitet, von denen dann der eine das eigentliche Klagelied gibt, das durch die sechsmal wiederkehrenden refrainartigen Verse

„I mourn Pastora dead: let Albion mourn,
And sable-clouds her chalky cliff adorn"

---

[1]) Johnson's English poets (1790) XXXIV, 133—139. Der Titel will an das pseudo-spenserische Gedicht „The mourning Muse of Thestylis" (Globe-edition p. 563) erinnern.

[2]) Spenser's „sweetness" betont Congreve wiederholt; z. B. a. a. O. XXXIV 287: „sweet Spenser's lays"; „As Spenser sweet, as Milton strong".

ähnlich wie bei Spenser gegliedert ist; zum Schluß weicht der trostlose Schmerz, ganz nach Spensers Vorgang, einer befreienden Vision: die Seele der Pastora fliegt zu ihrer himmlischen Heimat empor und leuchtet von dort als Stern hernieder.

Äußerlicher Anschluß an Sprache und Metren des Shep. Cal. wird von den Pastoraldichtern dieser Zeit öfters angewandt; so z. B. in einem schäferlichen Gespräch zwischen Thenot und Colin von Samuel Wesley[1]) oder in einer gleichfalls dialogischen Ekloge des Schotten Allan Ramsay[2]), in der, mit deutlichen Anklängen an Spensers „Astrophel", Sandy (= Pope) und Richy (= Steele) den Tod des Adie (= Addison) beklagen.

So tritt bei dieser rasch erlahmenden Wiedererweckung der Pastoraldichtung das Moment der formalen Spenser-Nachahmung ziemlich stark in den Vordergrund und bezeugt damit einen inneren Zusammenhang mit einer anderen, dauerhafteren literarischen Strömung, die in dieser Zeit einsetzte: dem Anschwellen der „Imitations" alter englischer Dichter.

3. Die ersten „Imitations of Spenser".

Die Lust an der Nachahmung weit entlegener literarischer Erscheinungen beherrscht als einer der hervorstechendsten Züge das gesamte Zeitalter des Rationalismus. Gleich als ob sich diese im Innersten unfruchtbare Epoche mitunter, mitten in ihrer zur Schau getragenen Selbstsicherheit, doch ihrer Leere und Schaffensuntüchtigkeit bewußt würde und nun an fremden Leistungen eine Stütze suchte, ist ein gut Teil ihrer bezeichnendsten Zeugnisse in „Imitations" niedergelegt. Schon zu Drydens Zeit hatte diese Entwicklung eingesetzt, und oft mußte auch bereits die

[1]) The poems of Sam. Wesley jun., 1862, p. 198.
[2]) Ramsay's Works, ed. George Chalmers, I 170.

formale Erneuerung älterer englischer Dichter (Chaucer, Shakespeare) den Vorwand abgeben, um den Sinn ihrer Werke nach dem Geschmack der Gegenwart zu verkehren. Das beginnende 18. Jahrhundert ging hierin noch einen Schritt weiter. Man begnügte sich nicht mehr damit, bereits vorhandene ältere Dichtwerke „nachzuahmen", d. h. unter Wahrung ihres Stoffes, ihrer Architektur und möglichst auch ihrer Darstellungsweise, mit einer neuen Gesinnung zu versehen: man hielt es jetzt sogar für keine Kräftevergeudung, neuerfundene Stoffe mit unendlicher Mühe in das Gewand einer vergangenen Zeit zu kleiden. So lieferte Pope eine ganze Reihe von „Imitations of English poets". Chaucer-Nachahmungen mit möglichster Annäherung an das Mittelenglische gibt es, besonders zur Einkleidung saftiger Späße, u. a. von Fenton [1]) und Matthew Prior [2]). Aber mag es sich in diesen Fällen immerhin nur um gelegentliche Maskeraden handeln: die „Imitations of Spenser" jedenfalls, deren erste Anfänge in diese Generation fallen, wuchsen sich um die Mitte des Jahrhunderts zu einer breiten Sondergattung aus, die allmählich auch für wirklich echte Probleme und Gefühle der Zeit eine ganz unbefangene Ausdrucksform lieferte.

Soviel ich sehe, begegnet der Titelzusatz *Written in imitation of Spenser's style* zum ersten Male bei Matthew Priors *Ode to the Queen* [3]) (1706). Prior, der ja auch in seinem Interesse für alte Volksballaden eine rühmliche Freiheit des Urteils bewährte, war ein enthusiastischer Verehrer Spensers; in der Vorrede zum *Solomon* [4]) (1718) behauptet er, die FQ würde, wäre sie vollendet worden, alle

---

[1]) „A tale, devised in the plesaunt manere of Gentil Maister Jeoffrey Chaucer". Johnson's Poets XXXV 339.

[2]) „Erle Robert's mice" — „Susannah and the two elders". M. Prior, Poems on several occasions, ed. A. R. Waller, 1905 (Cambridge English classics), p. 188, 190.

[3]) Prior's Poems, ed. A. R. Waller, p. 159—172.

[4]) Poems, ed. Waller, p. 258.

klassischen Epen weit übertroffen haben; im einzelnen hebt er Spensers „dignity of verse“ hervor. Diese „Würde des Versbaus“ scheint ihm auch das hauptsächliche Ziel seiner „Nachahmung“ gewesen zu sein. Freilich greift er nicht einmal auf die echte Spenserstanze zurück, sondern begnügt sich mit einer reizlosen zehnzeiligen Variation $\left(\begin{smallmatrix}5\text{————}6\\ abab|cdcd|ee\end{smallmatrix}\right)$, die, in Anbetracht der völlig geänderten Strophenarchitektur, eigentlich nur durch den abschließenden Alexandriner an Spenser erinnert. Da auch die schwierige Reimverschlingung der FQ-Stanze vermieden war, bedienten sich später viele kleinere Spenser-„Nachahmer“ dieser pompös ausschauenden, aber bequemen Priorstanze. Inhaltlich hat die „Ode to the Queen“ keine Berührung mit Spenser. Und wenn Prior in der Vorrede wegen der altmodischen Gewandung seiner Muse um Nachsicht bittet, so läßt sich das, abgesehen vom Metrum, lediglich auf ein paar willkürlich eingestreute obsolete Wörter und Ausdrücke beziehen. Es sind also hier nur ganz schwache äußere Anklänge, die den Eindruck von „Spenser's style“ hervorrufen sollen.

Einen kräftigen Anstoß für die Weiterentwicklung der „Imitations of Spenser“ scheint eine Veröffentlichung des Jahres 1713 gegeben zu haben, die eine um mehr als 100 Jahre zuvor entstandene politische Streitschrift ans Licht zog. Der Titel des Werkes, das mir leider nur aus Todds Angaben[1]) bekannt ist, lautete: „A protestant-memorial, or the shepherd's tale of the pouder-plott. A poem in Spenser's style. Written by the Right Reverend Dr. William Bedell, Lord Bishop in Ireland. Published from an original manuscript . . .“ Es handelt sich hier offenbar um eine polemische Darstellung der Pulververschwörung des Guy Fawkes v. J. 1604.

Gleich im folgenden Jahre, 1714, fand dies Beispiel einer Verwendung von „Spenser's style“ zu politischer

[1]) Spenser, ed. Todd I, CI. CXXXII. CLXXXII.

Tendenz-Dichtung lebhafte Nachfolge. Samuel Croxall veröffentlichte *An original canto of Spencer. Design'd as part of his Fairy Queen, but never printed. Now made publick, by Nestor Ironside,* und kurz danach unter demselben Pseudonym *Another original canto of Spencer*[1]). In der sehr launigen Vorrede zum ersten Canto sucht er die Echtheit halb scherzhaft nachzuweisen. Er habe die Manuskripte in den Papieren seines Urgroßvaters Caleb Ironside gefunden, der „Munne Spencer's“ Schulkamerad gewesen sei. Die Unvereinbarkeit der Cantos mit der Handlung der FQ wird zugegeben und kurzerhand damit erklärt, daß sie von Spenser während eines Fieberanfalles geschrieben und deshalb später verworfen seien. Die „Arguments“ zeigen, wie Croxall sich die bekanntesten Gestalten der FQ geschickt dienstbar macht. Vom ersten „Canto“ heißt es:

„Archimage with his hell-hounds foul
Doth Britomart enchain:
Talus doth seek out Artegall,
And tells him of her Pain“.

Die politische Bedeutung dieses Personals wird in dem Canto selbst klar genug. Der als würdiger Greis erscheinende Archimago ist Ludwig XIV; durch seine Tücke wird Britomart (= England) eingefangen und muß von seinen Schützlingen Sir Bourbon (= Spanien) und der gleißenden Dirne Romania alle Schmach leiden; ein „youthfull Squire“ (der von Frankreich unterstützte Stuart-Prätendent) beraubt sie sogar ihres Haarschmuckes und ihrer Rüstung, doch schließlich führt der von Talus herbeigerufene Artegall (die englische Wehrmacht) den Sieg der Britomart herbei. — Der zweite Canto mit dem Vorspruch:

---

[1]) Ich konnte die beiden seltenen Drucke, dank der bereitwilligen Hilfe Professor Brandls, in der Bibliothek des Englischen Seminars zu Berlin benutzen.

„Archimage goes to Faction's House
Deep delved under Ground:
The Hag adviseth how he may
Fair Britomart confound."

stellt, in engerem Anschluß an Spensers Methode, die politischen Ereignisse mehr durch Allegorien von weiterer Bedeutung dar. Archimago ist jetzt der Sprößling von Mammon und Faction. In „Faction's house", das nach dem „House of Mammon" FQ II, 7 entworfen wird, kommen die allgemeinen Triebkräfte politischer Verwirrung zu Worte; unter ihnen spiegelt Despair (st. 40) die berühmte Allegorie aus FQ I, 9 wieder.

Noch wichtiger als die stofflichen sind die formalen Stilmittel, die Croxall für notwendig hielt, um Spensers Verfasserschaft, wenn auch nur spielend, vorzutäuschen. Das beschreibende Element ist stark betont; Waffen, Kleider, äußere Erscheinung werden eingehend beachtet, und kleine Naturbildchen, möglichst von pittoreskem oder unheimlichem Reiz, treten etwas anspruchsvoll hervor. Lang ausgeführte Vergleiche, z. T. mit barockem Einschlag[1]), sind im zweiten Canto noch zahlreicher als im ersten. Malende Adjektiva werden gerne gehäuft und sollen auch durch auffällige Nachstellung („in Dungeon dark and deep" I, st. 12) oder umarmende Anordnung („with deep surrounding sorrows sore" I, st. 1) mit Spenser wetteifern. Von den Wiederholungsfiguren findet sich die Enargia besonders in der Form einer Frage des Autors[2]). In der Wortwahl fällt es auf, daß die häufige Verwendung von *many a* schon als spenserisches Kriterium gilt[3]). Archaismen sind natürlich, als handgreiflichstes Kennzeichen der FQ, dick aufgetragen, aber

---

[1]) So heißt es von Archimagos Kobold-Geistern:
Some few like British Bull-dogs stern and stout,
But most like fawning Spaniels low did lay. (Canto I, st. 17.)

[2]) z. B.: „Merlin thou knewst (who Merlin did not know?)" (II, st. 22.)

[3]) z. B.: „In many a castle fair, and many a plain." (I, 3.)

freilich liegt das Altertümliche oft lediglich in der Schreibung, nicht im Worte oder in der Form selbst. Daß Croxall im Gebrauche der echten Spenser-Stanze große Schwierigkeiten fand, deutet er in der Vorrede selbst diskret an; besonders hinderlich war ihm die klassizistische Gewohnheit, Satz- und Versschluß zusammenfallen zu lassen; erst im zweiten Canto wußte er das Enjambement freier zu einer geschickten syntaktischen Strophenfüllung nutzbar zu machen.

Croxall unterzog sich dem mühevollen Versuch, einen echten Spenser-Fund vorzutäuschen, nicht aus bloßer Lust am Versteckspielen, sondern auch aus wirklicher Liebe zu Spenser: „The passionate fondness I have for this great man's writings, may be some apology for my publishing any thing of his, tho ever so maim'd and deform'd: I am biass'd to believe some others may behold the least relique of him with the same lover's eye“ (Vorrede zu Canto II). Schon spürt man bei ihm eine leise Zärtlichkeit auch für die damals verstaubte Form der FQ, wenn er äußert: „Perhaps the ruff and farthingal which the Muse is dress'd in (tho now unfashionable) may set off her natural grace with a becoming simplicity“ (ebenda). Und gerade die formalen Elemente seiner Cantos lassen bereits erkennen, ein wie wichtiges Mittel der künstlerischen Erziehung die „Spenser-Nachahmungen“ werden konnten, wenn man sie nicht nur als wunderlichen Mummenschanz auffaßte. Aber freilich war Croxall in dieser Hinsicht seiner Zeit vorausgeeilt.

Die formale Spenser-Imitation spielte eine sehr geringe Rolle in Samuel Wesleys Gedicht *The battle of the sexes*[1]), das seine Entstehung (vermutlich 1714) einer Anregung des „Guardian“ vom 4. Sept. 1713[2]) verdankt. Hier hatte Addison den Verfall der allegorischen Dichtungsart bedauert: „Our countryman Spenser is the last writer of note who

[1]) Poems of Samuel Wesley jun., London 1862. In der Vorrede polemisiert Wesley gegen ein anderes in Spenser-Stanzen abgefaßtes Gedicht über das gleiche Thema; ich vermag darüber keine Auskunft zu geben.

[2]) British essayists, ed. Lynam, XI 211.

has applied himself to it with success", und zugleich verraten, daß er selbst einmal vorgehabt habe, die typischen Eigenschaften der beiden Geschlechter „in the spirit of Spenser" mit Hilfe von „imaginary persons and characters" darzustellen. Wesley machte sich den von Addison gegebenen Plan von dem Kampfe zwischen den männlichen und weiblichen Charakterzügen, der zuletzt durch Hymen eine erfreuliche Schlichtung erfährt, getreulich zu eigen und bediente sich dazu der erwähnten zehnzeiligen Prior-Stanze, die er mit einigen Archaismen würzte. Die allegorischen Gestalten haben bei ihm so wenig anschauliche Lebendigkeit, daß es unverständlich ist, wie Christopher Pitt in einem längeren Gedicht *To the unknown author of the Battle of the sexes*[1]) zuletzt bewundernd ausrufen konnte:

„Who sees thy lines so visibly express
The soul herself in such a pleasing dress
May from thy labours be convinc'd and taught,
How Spencer would have sung, and Plato thought."

In Wirklichkeit liegt in dieser dürren Spenser-Nachahmung kaum eine Annäherung an den echten Spenser vor.

Diese Versuche Croxalls und Wesleys, in Spensers allegorischer Schreibart ernsthafte neue Stoffe zu behandeln, wurden durch zwei an sich unscheinbare scherzhafte Werkchen von Prior und Pope so wirksam durchkreuzt, daß die Gattung der „Imitations of Spenser" dadurch auf längere Zeit in ganz andere Bahnen gelenkt wurde.

Matthew Priors Strophen *Colin's mistakes, written in imitation of Spenser's style* (1721)[2]) haben lediglich den Zweck, der Schönheit und Eleganz der Lady Cavendish-Holles-Harley, der Gattin seines hochherzigen Mäzens, auf geistreich-galante Art zu huldigen. Er bedient sich dazu

[1]) Chalmers English poets, 1810, XII 380.

[2]) Separat gedruckt in Priors Todesjahr 1721; jedenfalls nicht lange vorher entstanden. Cf. Prior, Dialogues of the dead and other works in prose and verse, ed. A. R. Waller, 1907 (Cambridge English classics), p. 80.



einer recht komplizierten Einkleidung. Ein romantisch schwärmender Jüngling „Colin“ wird im Laufe eines Tages durch die dreimal wechselnde, aber immer reizende Erscheinung einer schönen Frau so verwirrt, daß er in ihr jedesmal eine andere griechische Göttin oder eine Zaubergestalt aus der FQ zu erblicken glaubt. Früh morgens stellt sich ihm die zur Jagd Ausreitende als Diana-Britomart dar, mittags im festlichen Saale erscheint ihm die vornehme Herrin als Juno-Gloriana, abends weiß er die anmutig im Park Lustwandelnde nur mit Venus-Belphoebe zu vergleichen, bis ihm seine „Muse“ erklärt, daß ihn seine erhitzte Phantasie dreimal die mit verschiedenen Pracht-Gewändern geschmückte Schloßherrin hat verkennen lassen. — Was Prior bestimmte, für dies niedliche Kompliment gerade „Spenser's style“ zu wählen, war offenbar die Erwägung, daß die geräumige Spenser-Stanze für zierlich-detaillierende Landschafts-, Schönheits- und vor allem Kostümschilderungen das passendste Gefäß abgab, und zugleich mußte ihm die Möglichkeit, durch eine ins Humoristische gewandte altertümelnde Sprache jeden gespreizten Ernst zu verbannen, bei dieser galanten Spielerei doppelt willkommen sein. An eine Parodisierung Spensers hat er dabei keineswegs gedacht; er stellt den jugendlichen Poeten „Colin“ als warmen Nacheiferer Spensers hin:

> „And much he lov'd, and much by heart he said
> What Father Spenser sung in British Verse.
> Who reads that Bard, desires like him to write,
> Still fearful of Success, still tempted by delight.“ (st. 1.)

Und es spricht laut für die Ehrlichkeit dieses Bekenntnisses, daß Prior selbst, bald nach der Entstehung von „Colin's Mistakes“ sein Grab „at the feet of Spenser“ zu finden wünschte und fand[1]).

Im Gegensatz zu diesem gutartigen Scherze Priors floß Alexander Popes *The alley,* das zweite Stück der 1727

[1]) Cf. Dict. of Nat. Biogr. XLVI 400.

gedruckten „Imitations of English poets“ [1]) aus der boshaften Lust, einmal gewisse spenserische Stileigentümlichkeiten mit schonungslosem Witze zu travestieren. Die außerordentlich komische Wirkung dieser sechs Spenserstanzen beruht einerseits darauf, daß Pope hier für die Schilderung einer schmutzigen, übelriechenden und mißtönenden Fischweibergasse dieselbe würdevolle Diktion verwendet, die Spenser etwa für die Darstellung von Acrasias Lustgarten aufbot; mahnende Zwischenrufe des Autors [2]), schwere malende Attribute [3]), langgestreckte syntaktische Fügungen [4]) spielen dabei eine große Rolle, und für ein schaudervolles Ensemble ärgerlichster Geräusche (st. 3) bedient sich Pope derselben kunstvollen Kombination der Wiederholungsfiguren Regressio und Anadiplosis, die in der hochberühmten Strophe FQ II, 12, 71 einen wundervollen Eindruck süßesten Wohllautes vermittelt hatte. Ferner aber sichert sich Popes verwegene Rhyparographie noch dadurch einen pikanten parodischen Effekt, daß sie tatsächlich an gewisse grobianische Elemente in Spenser anknüpfen kann. Für die unappetitlichen Fischweiber-Allegorien (st. 4—5) bot Spenser überall da Vorbilder, wo er abstoßende ethische Begriffe zu versinnlichen hatte. Die Wortwahl freilich ist bei Spenser wohl an passenden Stellen derb und unzimpferlich, aber die Indezenzen werden nirgends so gehäuft, wie es Popes kecke Karikatur glauben machen könnte.

Popes witzsprühendes jeu d'esprit, das gewiß keine Verhöhnung Spensers darstellen sollte, fand so lebhaften Beifall, daß es seinerseits zu Nachahmungen Veranlassung gab, die freilich nicht immer erfreuliche Motive verraten. Die erste

---

[1]) Popes eigene Angabe „Done by the author in his youth“ ist irreführend. „The alley“ ist frühestens 1718, im Jahre seiner Übersiedlung nach Twickenham entstanden. Cf. Courthope-Elwin IV 428.

[2]) „How can ye, mothers, vex your children so?“ (v. 7.)

[3]) „Such place hath Deptford, navy-building town,
Woolwich and Wapping, smelling strong of pitch.“ (v. 46 f.)

[4]) Die 6. Stanze besteht aus einem einzigen Satz.

unter ihnen, *The jordan. An imitation of Spenser*[1]) von dem Vergil-Übersetzer Christopher Pitt, ist nichts als eine faustdicke Unanständigkeit, die durch die schöne Form der Spenserstanze und die gemächliche archaische Sprache nur um so frecher wirken soll. Solch grober Mißbrauch spenserischer Formen blieb jedoch vereinzelt.

Aber Popes „Alley“ wurde noch auf lange Zeit für die ganze Entwicklung der „Imitations of Spenser“ wichtig: auf sie ist es zurückzuführen, daß in der nächsten Generation ein großer Teil der Spenser-Nachahmungen mit burlesken Elementen durchsetzt sind.

---

[1]) Zuerst wohl 1727 in den „Poems and translations“ erschienen. Abgedruckt in Chalmers' English poets XII 398.

Kapitel V.

Spensers Nachleben im bürgerlich-sentimentalen Zeitalter (1730—1760).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, der sentimental-bürgerlichen Periode (die wir bis zum Erscheinen des „Ossian“ 1760 rechnen), behauptete die von Pope festgelegte Form des Klassizismus unerschüttert ihre autoritative Geltung. Popes Schriften lieferten für die literarische Kritik den unverrückbaren Maßstab und bestimmten als unantastbares Muster den umfangreichsten (nicht den wertvollsten) Teil der dichterischen Produktion. Und wenn auch die bleibenden Werke jener Zeit (die eines Thomson, Akenside und Gray) ebensosehr durch Milton wie durch Pope beeinflußt erscheinen, so wurden sie doch nicht zum Ausgangspunkt eines neuen kritischen Programmes, und die Vorstellung, als ob sie in gerader Nachfolge popischer Bahnen entstanden wären, wurde kaum erschüttert.

Aber immerhin mußte die stärkere Gefühlsbetontheit, die wir in den hervorragendsten Leistungen dieser Generation — man denke nur an die Sentimentalität eines Thomson, an die lyrische Zartheit eines Gray, an die Empfindsamkeit eines Richardson — im Vergleich zu der reinen Verstandesmäßigkeit der vorhergehenden Periode bemerken, der bereits leise angebahnten Wiedererweckung Spensers sehr förderlich sein. Bei manchen Kritikern wird man schon stark daran

erinnert, daß die Vorromantik mit ihrem bewußten Kultus der Phantasie- und Gemütserregungen in der Dichtung vor der Türe stand.

So legte Mark Akenside als Kritiker (nicht als Dichter) verschiedentlich unverkennbare romantische Neigungen an den Tag[1]). 1746 steuerte er zu dem von ihm redigierten, von Dodsley verlegten „Museum" eine *Balance of poets* bei[2]). Hier stellte er auf Grund einer verzwickten Sondereinschätzung als Endergebnis eine Generalrangordnung der großen Dichter der Weltliteratur auf, die für jene Zeit sehr merkwürdig ist. In der obersten Gruppe thronen Homer und Shakespeare; der zweite Grad der Vollkommenheit wird durch Milton, der dritte durch Vergil bezeichnet; an vierter Stelle erscheinen Spenser und Corneille; erst unter diesen vereinigen sich in einem seltsamen fünften Kreise Horaz, Dante, Ariost, Racine und Pope; in einer sechsten Schicht folgen Tasso und Boileau. Diese Wertstufung Shakespeare-Milton-Spenser-Pope fand natürlich zunächst kein Verständnis.

Aber man lernte doch immer allgemeiner den Phantasiereichtum und die Gefühlsstärke der FQ als positive Werte erkennen. Es nimmt nicht wunder, daß gerade Samuel Richardson von diesem Gesichtspunkte aus eine schwärmerische Zuneigung zu Spenser an den Tag legte. Am 22. Juni 1750 schrieb er an Miß Highmore: „I don't wonder that you are in such raptures with Spenser. What an imagination! What an invention! What painting! What colouring displayed throughout the works of that admirable author! . . . In description, no man ever will come up to Spenser." Und an anderer Stelle rühmt er ihn als „a tutor of fire, fancy, imagination; yet charmingly natural and harmonious: 'The Prince of Poets in His Time', says

---

[1]) In einem Aufsatze *On correctness of writing* (1746) stellte er dem Regelzwang der Franzosen die größere Freiheit als echt englisch rühmend gegenüber; cf. Bundt, Anglia XXI 117.

[2]) Cf. Bundt, Anglia XXI 119—121.

his monument — the prince of poets in any time may be justly said" [1]).

Auch in Theobald Cibbers *Lives of the poets* (1753) wird Spenser von einem ähnlichen Standpunkte aus beurteilt: „No writer found a nearer way to the heart than he, and his verses have a peculiar happiness of recommending the author to our friendship as well as raising our admiration; one cannot read him without fancying oneself transported into Fairy Land, and there conversing with the Graces in that enchanted region: in elegance of thinking and fertility of imagination, few of our English authors have approached him, and no writers have such power as he to awake the spirit of poetry in others" (I 99).

Je entschiedener sich das Phantasie- und Gefühlsmäßige in Spenser bei romantisch-empfänglichen Gemütern Anerkennung erzwang, um so mehr mußte für sie (infolge einer natürlichen Reaktion) das Moralisch-Allegorische der FQ einstweilen an Interesse verlieren. Unter diesem Gesichtspunkte ist es lehrreich, kritische Äußerungen Johnsons und Goldsmiths über Spenser zu vergleichen.

Samuel Johnson fand im „Rambler" (1750/51) mehrfach Gelegenheit, sich mit Spenser zu befassen. Bei einer grundsätzlichen Erörterung über die pastorale Poesie [2]) polemisierte er gegen Tickells Aufsätze im „Guardian" (1713). Er verwirft Spensers Verwendung des Pastorals für kirchliche und politische Probleme; er bestreitet auch die Berechtigung archaistischer oder volkstümlicher Sprache und zitiert den Shep. Cal. als abschreckendes Beispiel. Auch die Sprache und Strophenform der FQ verunglimpfte er aufs schärfste [3]),

---

[1]) Beide Stellen zitiert nach Erich Poetzsche, Richardsons Belesenheit, Diss. Kiel 1907, p. 7f.

[2]) British essayists, ed. Lynam 1827, XII 159.

[3]) Ebenso urteilte im selben Jahre 1751 die „Monthly review" in der Rezension einer Spenser-Nachahmung „The seasons" von Moses Mendez (1751). Der Rezensent verlangte allen Ernstes eine Übersetzung

als er am 14. Mai 1751 den ihm unfruchtbar erscheinenden Schwarm der Spenser-Nachahmungen abkanzelte. Eigentlich ließ er nur das Lehrhafte, Moralisierende an der FQ gelten: „To imitate the fictions and sentiments of Spenser can incur no reproach, for allegory is perhaps one of the most pleasing vehicles of instruction“[1]). Sein „Rambler“ selbst legte ja vielfach Zeugnis davon ab, wie sehr er dies „Vehikel der Belehrung“ zu schätzen wußte.[2])

Wie ein Protest gegen diesen ausschließlich pädagogischen Standpunkt nimmt sich die Preisgabe der Allegorie in Oliver Goldsmiths Anzeige von Churchs Spenser-Ausgabe aus[3]): „The imagination of his (Spenser's) reader leaves reason behind, pursues the tale without considering the allegory, and upon the whole, is charmed without instruction.“ Zwar verkannte er die besondere Kunst der spenserischen Allegorie nicht; doch lehnte er überhaupt die Allegorie als poetische Form ab, da sie stets auf einem gekünstelten Kompromiß zwischen Verstand und Phantasie beruhe: „The pleasure we receive from this species of composition [allegory], though never so finely balanced between truth and fiction, is but of a subordinate nature, as we have always two passions opposing each other; a love of reality, which represses the flights of fancy, and a passion for the marvellous, which would leave reflection behind.“ — Was

---

der FQ in verständliches Englisch: „If our author would give us a good translation of Spenser's works into modern English, . . . we are persuaded that admirable poet would be read by many who cannot endure the unpoetical harshness of his original language. Nor indeed is his laboured stanza at all agreeable to those who love ease in reading.“ (Zitiert in Southey's Cowper II 363). Dagegen zählte Samuel Johnson in der Vorrede zu seinem „English dictionary“ (1755) Spensers Dichtungen zu den „wells of English undefiled“ (p. 7 der Originalausgabe) und verwertete für das Wörterbuch selbst Spensers Sprache sehr ausgiebig.

[1]) British essayists, ed. Lynam, XIII 96.

[2]) Vgl. z. B. „Rambler“ Nr. 3, 30, 44, 67, 91, 96 usw.

[3]) Works, ed. Gibbs, IV 333—337; ursprünglich in der „Critical review“, Febr. 1759.

dagegen Goldsmith an der FQ ohne Einschränkung genoß, war neben der äußeren Form[1]) der magische Schimmer des romantischen Stoffkreises, der eben jener „passion for the marvellous" Genüge leistete. „We can now tread the regions of fancy without interruption[2]) and expatiate in fairy wilds, such as our great magician has been pleased to represent them." Und diese Wunderwelt erzeugte ein gefälliges, elegisches Gefühl der Erdenferne: „There is a pleasing tranquillity of mind which ever attends the reading of this ancient poet. We leave the ways of the present world, and all the ages of primeval innocence and happiness rise to our view."

So vernehmlich in solchen Worten das Nahen der Romantik sich ankündigt, — andere nicht zu übersehende Zeugnisse gemahnen daran, daß der Widerstand der alten klassizistischen Richtung auch ganz am Ausgange des hier besprochenen Zeitraumes noch sehr kräftig war.

Ein vielleicht sogar von Goldsmith stammender Aufsatz aus dem „Literary magazine" vom Januar 1758 stellte nach Akensides Beispiel von neuem *A poetical scale*[3]) auf, worin eine große Zahl älterer und zeitgenössischer englischer Dichter nach vier Gesichtspunkten („Genius", „Judgement", „Learning", „Versification") zahlenmäßig zensiert werden,

---

[1]) Er wagt die Prophezeiung „The verses of Spenser may, perhaps, one day be considered the standard of English poetry". — In dem Lob der spenserischen Form und der Ablehnung der Allegorie berührten sich mit Goldsmith David Hume in der „History of England" 1759 (Ausg. 1835, p. 811) und Henry Home of Kames; der letztere schrieb 1762 in seinen „Elements of criticism" (Ausg. 1807, II 285): „However agreeable long allegories may at first be by their novelty, they never afford any lasting pleasure: witness the FQ, which with great power of expression, variety of images, and melody of versification, is scarce ever read a second time."

[2]) Nämlich durch falsche Lesarten und Interpunktionen, die sich in früheren Ausgaben gehäuft hatten.

[3]) Goldsmith, ed. Gibbs IV 417. Die von Gibbs für Goldsmiths Verfasserschaft angeführten Argumente sind nicht völlig überzeugend.

so zwar, daß 20 den höchsten, nie erreichten Grad der Vollkommenheit darstellt. Zieht man die Ziffern der vier Rubriken zusammen, so ergibt sich, daß Pope mit 70 Punkten dem absoluten Ideal am nächsten kommt; ihm folgen Milton und Dryden mit je 69 und Addison mit 68. Tiefer als diese stehen Shakespeare, Cowley und Swift mit je 66 Punkten; ihnen am nächsten kommen Prior (64), Butler und Thomson (je 63); nun erst, also an elfter Stelle findet Spenser mit 62 Punkten seinen Platz. — Aber selbst diese Rangordnung, deren „Korrektheit" zunächst nicht überbietbar erscheint, verdankt ihr reaktionäres Aussehen doch nur den beiden (übrigens unklar definierten) Rubriken „judgement" und „learning", bei denen die älteren Dichter freilich höchst kläglich abschneiden. Unter „versification" dagegen rangieren Spenser, Milton und Dryden mit der Ziffer 18 schon gleich nach Shakespeare und Pope, denen das höchste Prädikat 19 zuerkannt ist. — Noch deutlicher verraten sich moderne, unschulmäßige Anschauungen in der Kolumne „genius" (worunter der Verf. „das, was man nicht lernen kann" versteht); hier erreicht Shakespeare allein die 19; nur eine Sprosse unter ihm steht Spenser zusammen mit Milton, Dryden, Swift und Pope.

Das hier zutage tretende Bestreben, neue Wertungen mit überkommenen, allgemeingültigen Anschauungen in Einklang zu bringen, gibt einen richtigen mittleren Maßstab für die tatsächliche Stellung, die Spenser im großen ganzen zu Ende der zweiten Generation des 18. Jh. errungen hatte, Die völlige Beseitigung der klassizistischen Hemmungen, die einstweilen noch immer einer unbefangenen Würdigung Spensers im Wege standen, blieb erst der folgenden, vorromantischen Periode vorbehalten.

Daß inzwischen die erhöhte Aufmerksamkeit, die Spenser bei den Kritikern fand, auch auf breite Leserkreise übergegangen war, ergibt sich aus der Zahl der FQ-Ausgaben die in der zweiten Hälfte des hier besprochenen Zeitraumes

so dicht aufeinander folgten wie niemals zuvor. 1747 veranstaltete, wenn man Nichols glauben darf, der Rev. Dr. Thomas Morell einen neuen Druck von Spensers Werken auf Subskription. 1750 wurde Hughes sechsbändige Ausgabe erneuert. 1751 folgte Birchs pompöse dreibändige Quarto-Ausgabe der FQ mit 42 anspruchsvollen, aber öden Stichen von W. Kent[2]; 1758 gelangten nicht weniger als drei Ausgaben der FQ auf den Markt, darunter die verdienstlichen von Upton und Church. Ja sogar Dr. Bathursts lateinische Übersetzung des Shep. Cal. v. J. 1653 brachte es 1732 zu einem neuen Druck (cf. Nichols, Lit. Anecd. II 15), und in den 1748 zuerst erschienenen *Carmina quadragesimalia ab aedis Christi Oxoniensis alumnis composita* sind zwei allegorische Ausschnitte aus der FQ in gewandten lateinischen Distichen paraphrasiert[3].

Überhaupt bemühten sich nun auch die Gelehrten um die Durchlichtung der noch vielfach sehr dunklen spenserischen Schriften. Dr. Jortin eröffnete 1734 den Reigen bezeichnenderweise mit dem Nachweis der in der Tat festgegründeten Beziehungen Spensers zur antiken Literatur: seine *Remarks on Spenser's poems* konnten mit argloser, durchaus unkritischer Entdeckerfreude massenhafte klassische Parallelen zu spenserischen Stellen ausschütten und auf diese Weise dartun, daß die Beschäftigung mit Spenser ernsthafter Männer der Wissenschaft nicht unwürdig sei.

1747 ging der Philologe Spence in der *Polymetis* mit scharfsinniger, ja spinöser Kritik den logischen Bresthaftig-

---

[1] Nichols, Literary anecdotes, Ausg. 1812, I 653, VIII 391. Sonst finde ich diesen Druck nirgends verzeichnet.

[2] Cf. H. Walpole's Correspondence, ed. Toynbee III 56.

[3] In der mir vorliegenden Ausgabe Glasgow 1757, II 16. 99. 100; das erste Stück behandelt die Behausung der Care nach FQ II, 7, 22—25; das zweite „the Cave of Discord“ (Ate) nach FQ IV, 1, 19ff. — Eine von Todd I, CLXXXIII erwähnte lat. Nachahmung von Spensers Februar-Ekloge v. J. 1738 war mir nicht erreichbar.



keiten einzelner Allegorien der FQ zu Leibe[1]). Er tadelte Spensers echt renaissancemäßige Unbefangenheit in der Vermischung heidnischer Fabeln mit christlicher Wahrheit: im „House of Mammon" (FQ II, 7) büßt z. B. Tantalus dicht neben Pilatus seine Schuld. Ärgerlich war es ihm ferner, wenn Spenser die ursprüngliche Bedeutung antiker mythologischer Gestalten völlig verkehrt hatte: so verdankt z. B. Una FQ I, 6 die Rettung ihrer Frauenehre vor frevler Schändung gerade dem edelmütigen Verhalten von Satyrn und Faunen, die doch in der griechischen Dämonenlehre die Repräsentanten ungezähmter Sexualität waren. Und schließlich konnte Spence auch in Spensers selbständigen Allegorien manches Anstößige oder Widerspruchsvolle aufdecken. Aber seiner Bewunderung für die Gesamtleistung der FQ taten solche Ausstellungen im einzelnen keinen Eintrag.

Bald verstieg man sich sogar dazu, Spenser auch vor dem Forum der korrekten Poetik retten zu wollen. Dr. Birchs Ausgabe (1751) gab den äußeren Anstoß zu John Uptons[2]) *Letter concerning a new edition of Spenser's Faerie Queene, addressed to Gilbert West*[3]), worin die Handlung der FQ (entgegen der landläufigen, von Dryden und Hughes verfochtenen Ansicht) nicht nur als „uniform, great, and important", sondern sogar unter Hinweis auf unantastbare antike Vorbilder der Allegorie als „probable" erwiesen wurde; gleichzeitig versuchte Upton als erster, Gestalten der FQ auf historische Persönlichkeiten aus Spensers Gesichtskreis zurückzuführen.

Thomas Wartons und Hurds Untersuchungen machten Spensers Gedichte bereits zum Ausgangspunkt einer fundamentalen Revision der gesamten herkömmlichen Kunstan-

[1]) Die betreffenden Partien sind bei Todd II, XLII—LII zu finden.

[2]) Upton war jedenfalls der Verfasser zweier anonymer Spenser-Nachahmungen d. J. 1739 und 1747, beide betitelt „A new canto of Spenser's Faerie Queene". Cf. Todd I, CLXXXIII.

[3]) Abgedruckt bei Todd II, CXLII—CLV.

schauungen und gehören füglich an den Beginn einer neuen Generation.

Aber nicht nur in gelehrten Kreisen begann Spenser von neuem eine Rolle zu spielen: auch auf abgelegeneren Gebieten des geistigen Lebens erinnerte man sich seiner. Dr. Maurice Greene, der namhafteste englische Komponist jener Zeit, setzte 1739 25 Sonette aus den „Amoretti“ in Musik[1]).

Wirklich bedeutsamen Anteil hatte Spenser an dem Aufkommen der neuen englischen Gartenkunst, in der sich romantische Neigungen früher und freier als in der Literatur Ausdruck schaffen durfte. William Kent, den Horace Walpole als „the father of modern gardening“ und „the inventor of an art that realizes painting and improves nature“ bezeichnete[2]), soll häufig erklärt haben, Spensers malerische Szenerien hätten ihm die Anregung zu seinen Bestrebungen in der Landschaftsgärtnerei gegeben[3]). Auch William Mason feierte in seinem Lehrgedicht *The English garden* (1783) Spenser als einen Ahnherrn der modernen Gartenkunst[4]); man fand, daß die Landschaften der FQ nach demselben Grundsatze entworfen waren, der auch die Parkkünstler des 18. Jh. leitete: künstliche Mittel nur zu verwenden, um die natürlichen Reize des Geländes zu heben.

Und auch für die süß-elegische Stimmung, die man mit Vorliebe hervorzurufen trachtete, schien Spenser bestimmte Anhaltspunkte zu geben: „the mossy cave“ und „the hermit's cell“ fehlten in keinem modischen Park und wurden zu stereotypen Requisiten[5]). In einigen „Garden-inscriptions“, die uns Todd aufbewahrt hat, kommt dies Streben, in der Landschaft spenserische Weltferne und Verträumtheit

---

[1]) Cf. Notes and queries, Fourth series, I 125.

[2]) Cf. Dict. of Nat. Biogr. XXXI 23 ff.

[3]) Vgl. die Anmerkung zu Masons „English garden“ I, 395 (Burghs Ausgabe 1811). — Southey, Common place-book, IV th ser. (1851), p. 311.

[4]) „English garden“ Canto I, 438—447.

[5]) Cf. Beers, English romanticism in the 18th century, 1899, p. 136.

darzustellen und zu empfinden, deutlich zum Ausdruck. William Thompsons Sonett *On Spenser's Fairy Queen*[1]) möge das illustrieren:

„Lo! here the place for contemplation made,
For sacred musing, and for solemn song!
Hence, ye profane! nor violate the shade:
Come, Spenser's awful genius, come along;
Mix with the music of the aërial throng!
Oh! breathe a pensive stillness through my breast,
While balmy breezes pant the leaves among,
And sweetly soothe my passions into rest.
Hint purest thoughts, in purest colours drest;
Even such as angels prompt, in golden dreams,
To holy hermit, high in raptures blest,
His bosom burning with celestial beams:
No less the raptures of my summer day
If Spenser deign with me to moralize the lay."

In diesem Sonette tritt der Mensch Spenser, losgelöst von seinen Werken, mit sehr bestimmten Umrissen in den Vordergrund. Auch darin machte sich die Wiederentdeckung Spensers geltend. Die Anspielungen auf seine Armut und sein trauriges Lebensende, dessen Furchtbarkeit vielleicht schon zu Ben Jonsons Zeiten mythisch gesteigert wurde, begegnen in der Literatur des 18. Jh. auf Schritt und Tritt[2]). Spenser prägte sich als Typus eines vom Schicksal gebrandmarkten, erdenfremden Dichters dem Bewußtsein des Volkes ein. Ja, sein Charakterbild wirkte in dieser pathetischen Zurichtung sogar im Auslande nach[3]), das sich doch seinen Werken kaum je genähert hatte.

Die seit 1633 nachweisbare Legende, die fehlenden Bücher der FQ seien fertig gewesen, aber verloren gegangen (Todd I, CXV), gab Thomas Edwards, der als erster seit

---

[1]) Von Todd (II, CXCI) zitiert nach Fawkes' und Wotys „Poetical calendar" (1763) VIII 97.

[2]) z. B. in Moses Mendez' Gedicht *To Mr. Tucker*; in Mendez' „Collection of poems" (1767), p. 271.

[3]) Vgl. Chr. Fr. Daniel Schubarts 1766 entstandenes krasses Gedicht *Spencer*; Spemanns Deutsche Nat.-Lit. LXXXI 324.

Milton die romanische Sonettenform pflegte, den Anstoß zu seinen Zeilen *On the cantos of Spenser's Faerie Queene lost in the passage from Ireland*[1]). Dies Sonett beklagt hyperbolisch jenen Verlust als ein grausames Strafgericht, das über ganz England wegen aller Unterdrückungen verhängt sei, die Irland von ihm habe erleiden müssen.

Als handelnde Person wurde Spenser dargestellt in William Masons *Musäus. A monody to the memory of Mr. Pope. In imitation of Milton's Lycidas* (1747)[2]). Die Art, wie hier Colin Clout neben Tityrus (Chaucer) und Thyrsus (Milton) als Leidtragender um Pope auftritt, ist sehr bezeichnend. Spenser neigt sich dreimal vor dem sterbenden Pope („And thrice he bowed his head with motion mild") und bringt ihm wie einem Größeren demütig seine Huldigung:

„But I nought strive, poor Colin, to compare
My Hobbin's or my Thenot's rustic skill
To thy deft swains, whose dapper ditties rare
Surpass aught else of quaintest shepheards quill . . ."
„Eke when in Fable's flowry path you stray'd,
Masking in cunning feints Truth's splendent face; . . .
Then Una fair 'gan droop her princely mien,
Eke Florimell, and all my Faery race".

Diese Haltung des von romantischen Neigungen durchaus nicht freien Mason erinnert uns wieder daran, daß Spenser zwar in den Gesichtskreis jener Zeit getreten war, daß er aber die vorbildliche Geltung Popes noch nicht zu erschüttern vermochte.

2. Die „Imitations of Spenser".

Die sonderbare Gattung der „Imitations of Spenser", deren erste Muster zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen waren, nahm während des hier besprochenen Zeitraumes einen solchen Umfang an, daß Dr. Samuel John-

---

[1]) Dodsleys „Collection of poems" (Ausgabe 1782) III 344. Auch sonst beschäftigen sich Edwards' Sonette gern mit Spenser; vgl. Pearchs „Collection of poems" (1768) II 285. 289.

[2]) Dodsleys „Collection of poems" (1782) III 315—326.

son, der in ihnen nichts als einen widersinnigen Modeunfug sah, sie im „Rambler“ vom 14. Mai 1751 wie eine erhebliche Gefahr für den Wohlstand der Literatur grimmig bekämpfte. Fast alle namhaften und sehr viele untergeordnete Dichter der Zeit haben der wuchernden Gattung irgendwie Tribut gezollt. Dazu beschränkte sich das Publikum der Spenser-Nachahmungen, trotz der Beschwerlichkeiten ihrer äußeren archaischen Form, durchaus nicht auf enge, zünftige Literatenkreise. Vielmehr beweisen die sehr verbreiteten Sammelwerke eines Dodsley, Pearch, Fawkes and Woty usw. eine außerordentliche Beliebtheit der Gattung in den weitesten Schichten noch bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts[1]). Auch durch ihre zeitliche Ausdehnung reicht die Wirksamkeit der „Spenserian school“ weit über die ephemere Mode hinaus; die Überschrift „An imitation of Spenser“ bildete noch bis zu Keats hin in häufiger Wiederkehr die Bezeichnung einer bestimmten literarischen Gattung.

Um diese breite Anknüpfung an Spensers Namen zutreffend zu bewerten und besonders eine naheliegende Überschätzung derselben zu vermeiden, darf man vor allem nicht in jeder Spenser-Nachahmung ohne weiteres einen bewußten Vorstoß erwachenden romantischen Geistes gegen die herrschende Richtung erblicken. In Wirklichkeit waren beinahe alle Dichter, die zu der Gattung beisteuerten, darauf bedacht, diese Erzeugnisse jeden programmatischen Charakters zu entkleiden. Man erkennt das deutlich an den parodistischen Zügen, die mehr oder minder aufdringlich fast bei jeder einzelnen Spenser-Nachahmung der hier besprochenen Periode nachweisbar sind. Indem man einzelne Eigenheiten Spensers gutmütig bespöttelte, bekundete man, daß die Nachahmung Spensers lediglich eine harmlose Maskerade bedeuten sollte, für die man sich ja sogar auf Pope selbst berufen konnte, der freilich den Schwarm der

---

[1]) z. B. noch in Dodsleys „Collection of poems“ in sechs Bänden, Ausg. 1782.

Geister, die er leichtsinnig herbeigerufen hatte, als höchst verdrießlich empfand[1]).

Andererseits freilich nahmen diese „Imitations of Spenser“ in Wirklichkeit doch alle in der Zeit schlummernden romantischen Keime in sich auf. Die Form der Nachahmung bot eine treffliche Gelegenheit, alle formalen und stofflichen Motive, die in der klassizistischen Kunstübung keinen Platz fanden, zum Ausdruck zu bringen, ohne sich doch dem Odium der literarischen Umstürzlerei auszusetzen.

Denn Spenser besaß in der Tat alles, wonach man bei Pope vergebens suchte. Wo Pope eine scharf zugespitzte und „natürliche“, d. h. platt-wahrscheinliche Handlung verlangte, öffnete sich in der FQ eine Welt voll wunderbarer Gestalten und nie gesehener Begebenheiten, von erlesener sinnlicher Pracht und geheimer tiefsinniger Bedeutung. Popes überlegen-lächelndem Verstandeshochmut stand Spensers feinnervige Gefühlskultur gegenüber; war Pope jeder Durchbrechung der ebenmäßig glatten Komposition abhold, so gestattete Spenser schöne Ruhepunkte der Phantasie in kostbar ausgeführten Schilderungen von Landschaften und anderem szenischen Beiwerk, in lang-verweilenden Gleichnissen und überhaupt jeder Art bildlichen Schmuckes; und während Popes hastende „heroic couplets“ in abgeschliffenster, romanisierender Sprache einförmig dahinplätscherten, bot Spenser einen eckig-charaktervollen, von altheimischem Sprachgut genährten Wortschatz in reichen, vielgliedrigen Strophengebilden. In jedem Betrachte also war Spenser Popes Widerspiel.

---

[1]) In der „Epistle to Augustus“ (1737) v. 36—39 beklagt er die wachsende Neigung zum Archaisieren:

It is the rust we value, not the gold
Chaucer's worst ribaldry is learn'd by rote,
And beastly Skelton Heads of Houses quote:
One likes no language but the Faery Queen.

Courthope-Elwin III 351.



So konnten sich die verschiedenartigsten Dichter von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus zu Spenser hingezogen fühlen. Wenn man deshalb für die Gruppierung der „Imitations" die Frage maßgebend macht: „Welche Seite von Spensers Eigenart stand für den Nachahmer im Vordergrund des Interesses?", so gewinnt man zugleich einen Einblick in die verschiedenen Quellen, die sich nacheinander auftaten, um sich in den folgenden Generationen in dem großen Bette der romantischen Strömung zu sammeln. Drei Hauptschichten ergeben sich auf diese Weise, nämlich die wesentlich formalen, die allegorischen und die stofflich-romantischen Nachahmungen.

Bei der folgenden Übersicht sollen von jeder Gruppe immer nur ein paar markante Erscheinungen betrachtet werden, und zwar stets unter dem Gesichtspunkte, wie Spensers Bild sich in ihnen spiegelt. Weder mit Phelps[1]), der sich durch eine möglichst vollständige Registrierung der Spenser-Nachahmungen dieser Epoche sehr verdient gemacht hat, noch mit Beers[2]), der das „Spenserian revival" als Gesamterscheinung in seiner Bedeutung für das Aufkommen der Romantik großzügig würdigte, soll hier in Wettbewerb getreten werden.

a) Formale Spenser-Nachahmungen.

Der lange Prozeß der allmählichen Wiedereroberung Spensers ergriff zunächst seine äußeren, später erst seine mehr inneren Eigenschaften. Inmitten der formalen Monotonie der „heroic couplets" und des Blankverses muß es für viele ein reizvolles Wagnis gewesen sein, sich nach dem Vorbilde von Popes „Alley", wenn auch mit schwerer Mühe, in der neunzeiligen FQ-Stanze zu versuchen.

---

[1]) W. L. Phelps, The beginnings of the English romantic movement. Boston 1893.

[2]) H. A. Beers, A history of English romanticism in the 18th century, London 1899.

Wenn nun diese Spenserstanzen durch eine Unzahl archaischer Worte und Wendungen, die seit dem 16. Jahrh. allmählich unverständlich oder trivial oder lächerlich geworden waren, entstellt wurden, so lag das zum Teil, wie schon erwähnt, an dem Bestreben, solche Erzeugnisse zu kuriösen Spielereien zu stempeln, zum Teil aber auch sicher an der Unfähigkeit, der strengen Spenserstanze in untadeliger moderner Sprache gerecht zu werden. Noch 1751 konnte ja Sam. Johnson behaupten, die Spenserstanze zwinge notwendig zu den schlimmsten Vergewaltigungen der englischen Sprache[1]); wenn man danach an die Kraft und Leichtheit denkt, mit der, nach mehreren Generationen, Shelley diese selbe Versform meisterte, so erkennt man die geschichtliche Bedeutung, die jenen ersten kümmerlichen Ansätzen innewohnt: um die englische Dichtersprache von der engen Fessel der klassizistischen Reimpaare zu befreien, mußte sie in langsamer Arbeit einem ganz anderen metrischen Typus angepaßt werden. Spenser war hierbei der Lehrmeister. Seine Wirksamkeit reicht hierin auch über die eigentlichen „Spenserian imitations" weit hinaus: Schippers „Neuenglische Metrik" konnte von ca. 1740 an eine ganz erstaunliche Fülle vereinfachender Umformungen der Spenserstanze nachweisen, bei denen archaische Notbehelfe entbehrlich waren[2]).

Diese erste Gruppe der Spenser-Nachahmungen die von der FQ wesentlich durch die Form angeregt wurde, schloß sich stofflich dem Typus von Popes „Alley" an; sie alle zeigen einen burlesken Inhalt, bei dem die Berührung

---

[1]) „Rambler" Nr. 121. (14. Mai 1751.) British essayists, ed. Lynam, XIII 96.

[2]) Auch die gegen 1750 nach langem Brachliegen wieder einsetzende Pflege der Sonettenform hängt mit dem „Spenserian revival" zusammen. Die spenserischen „Amoretti" gaben sehr häufig das Vorbild für die Form ab; in Pearchs „Collection of poems" (1768) trägt eins von vielen Sonetten ausdrücklich die Bezeichnung *In imitation of Spenser* (III 297). Cf. p. 156 f.

mit Spenser nur nebensächlich ist oder gar nur zu parodistischen Zwecken eingeführt wird.

Mark Akenside gehört zu dieser Gruppe durch sein kleines Jugendwerk *The virtuoso,* das er 16jährig i. J. 1737 anonym veröffentlichte[1]. *In imitation of Spenser's style and stanza* bemerkt er ausdrücklich. Seine Spenserstanze ist im ganzen korrekt, kann aber Popes Einfluß in dem weitgehenden Zusammenfall von Satz- und Versschluß doch nicht verleugnen. Akenside hat auch später in seinen Oden immer wieder auf reichere metrische Fügungen zurückgegriffen[2], zumal auf die von Prior erfundene zehnzeilige Abart der FQ-Stanze. Spensers „style“ deutet er an durch ausgiebigen Gebrauch vermeintlich alter Formen (wobei ihm so monströse Sprachwidrigkeiten wie „he ceasen“ für „he ceased“ unterlaufen) und durch den Zusatz vieler unnötiger Adjektiva. Stofflich ist das Gedicht eine sehr harmlose satirische Schilderung des Raritätenkabinetts eines verschrobenen Naturaliensammlers, offenbar anknüpfend an die mit wunderlichstem Zaubergerät vollgestopfte Behausung des Phantastes FQ II, 9, 50—52. Am Schlusse taucht dann auch eine kindlich-zusammengestoppelte allegorische Figur auf, „a sprite ycleped Phantasy“, der wie der Zauberer-Mönch Archimago sein Opfer in tausendfacher Gestalt verblenden kann. So zeigt sich doch auch schon ein ganz kleiner Einschlag spenserischer Allegorie in dieser sonst nur formalen Nachahmung.

Stärker ist diese stoffliche Nebenwirkung bereits in Richard Owen Cambridges *Archimage; a poem, written in imitation of Spencer and descriptive of the author and four of his boat's crew*[3]. Das 29 korrekte Spenserstanzen umfassende Gedicht ist spätestens 1741 entstanden[4]. Der

---

[1] Cf. Bundt, Anglia XX 3. 7.

[2] Cf. unten p. 182.

[3] Chalmers' „English poets“ XVIII 240—242.

[4] Dies Datum ergibt sich mit einiger Sicherheit daraus, daß sich Cambridge 1741 mit der im Gedicht auftretenden Miß Trenchard verheiratete.

Witz dieser Burleske heftet sich nicht nur an Spensers Sprache, sondern vor allem an seinen gravitätischen Erzählerton. So schildert der Verfasser einen vergnügten Bootsausflug, den er mit seiner Braut Miß Trenchard unternommen hatte, im gemessenen, ornamentalen Stile eines sinnschweren Abenteuers der FQ. Stoffliche Anknüpfungen an die FQ ergaben sich dabei leicht. Der Dichter selbst spielt bei der Maskerade die Rolle des Archimago, der die am Ufer lustwandelnde Una (= Miß Trenchard) begehrlich umflirtet und zu Wasser entführt. Eine durchgehende Romantisierung der alltäglichen Personen und Begebenheiten soll die komische Wirkung des spenserischen Tonfalles unterstreichen. Die vier Ruderer (ein Barbier, ein Fischer, ein Schuster, ein Grobschmied) werden als „four wizards" in unheimlicher Zurichtung beschrieben. So heißt es von dem aderlassenden Perückenkünstler:

„Als would the blood of holy beadsmen spille,
Whose hairy scalps he hanged in a row
Around his cave; sad sight to Christian eyes, I trow."

Ein Kamm heißt „a deadlie engine fell", Haarpomade wird zu einem „magic ointment"; der Fischer ist „a monstrous and misshapen wight", der Schuster „a foul and filthie wizard" usw. So verbindet sich hier eine launige Travestie von Spensers Würde mit einer sorgfältigen Wiedergabe seiner Darstellungsweise, die nur die Frucht eingehenden Studiums sein konnte.[1])

[1]) Daß Cambridge in Spenser nicht nur Komisches sah, beweist seine „Ode on the marriage of Frederic, Prince of Wales" (1736; Chalmers' Engl. poets XVIII 235). Die Form zeigt Priors zehnzeilige Verballhornung der Spenserstanze. Inhaltlich knüpft die Ode an Spensers „Prothalamium" an. Die Einleitung (Spaziergang des Dichters am Flußufer) entspricht dem Beginn der spenserischen „Daphnaida". Im Traume sieht dann der Dichter das fürstliche Paar in großer Herrlichkeit thronend, umgeben von einer Schar höchst fadenscheiniger Allegorien; ganz ungeheuerlich ist die Gestalt der Wahrheit: „Next Truth, a window in her naked breast."

Ein neues und wirklich vorwärts weisendes Element trat innerhalb dieser parodistischen Gruppe mit William Shenstones *Schoolmistress* hervor, die **1737** in erster Fassung erschien, aber erst **1745** nach mehrfachen, sehr durchgreifenden Bearbeitungen ihre endgültige Gestalt erhielt. Durch die Briefe Shenstones an Graves aus den Jahren **1741** und **1742** besitzen wir über des Dichters Verhältnis zu Spenser die wertvollsten Aufschlüsse[1]). Deutlich zeigt sich dabei Popes sonderbare Mittlerrolle bei der Wiederentdeckung Spensers. Durch Popes „Alley" zuerst auf die FQ aufmerksam geworden, war Shenstone aufs höchste erstaunt, in ihr etwas ganz anderes zu finden als das rein lächerliche, verworrene Zeug, das er auf Grund jener „Nachahmung" erwartet hatte. „I am now from trifling and laughing at him, really in love with him" (III 58). Freilich zog er dieser Liebe sogar im ersten Enthusiasmus sehr enge Grenzen, und später ließen ihn seine klassizistischen Skrupel das halbschürige Kompromißurteil formulieren, Spenser sei ebenso gefährlich für den guten Geschmack wie nützlich zur Beförderung der Phantasie (II 166). Im ganzen erschien ihm demgemäß Spenser als „a great and cultivated genius misapplied" (II 166). So war es denn diesem vorsichtigen Geiste, der nur sehr ungern romantische Gelüste in sich fühlte, recht unangenehm, als man seine eigene Spenser-Nachahmung ernst nahm. In der Tat muß man sich fragen, weshalb gerade dies anspruchslose Gedicht so großen Erfolg finden konnte. Shenstone selbst hob hervor, seine „ludicrous imitation" richte sich auf zweierlei: auf Spensers „obsolete phrase" und auf seine „simplicity" (III 55, an Graves). Diese letztere Eigenschaft, von Shenstone an anderer Stelle auch als „a peculiar tenderness of sentiment" bezeichnet (in der Vorrede zur „Schoolmistress"), kam offenbar einer starken Stimmung der Zeit entgegen. Nun wird

---

[1]) Cf. Phelps p. 66—68. Die Briefstellen zitiere ich nach den Works in verse and prose, London 1773, 3 Bde.

man in der sentimentalen, allzu weichen Empfindungsweise der „Schoolmistress“ durchaus nicht die zwar tiefe und feine, aber entschieden männliche Gefühlswelt Spensers wiedererkennen. Diese „Imitation of Spenser“ verrät also mehr den Charakter des Nachahmers als den des Vorbildes. Aber gleichviel — mochte auch Shenstone den Elisabethaner durch die gefärbte Brille des Klassizismus ansehen, so ist es doch wichtig genug, daß er gerade auf Spenser sich stützte, um innigere Herzensregungen zum Ausdruck zu bringen, als sie in Popes zierlich-gedrechselter Empfindungssphäre Platz hatten.

Es ist auch unerheblich, daß Shenstone selbst stets nur parodistische Absichten eingestand, — die schnelle Beliebtheit der „Schoolmistress“ ebenso wie ihre literarische Gefolgschaft beweisen, daß man in dieser Anwendung spenserischer Form und vermeintlich spenserischer Gemütseinfalt auf idyllische Vorführung unscheinbarer, einfachherzlicher Menschen keine müßige Spielerei sehen wollte. Ein anonymes Gedicht *The country parson* (Dodsley V 318) in siebenzeiligen Stanzen, wie sie Spenser in den Hymnen und in „Daphnaida“ gebrauchte, und noch William Vernons *Parish clerk* (1768, Pearch II 186—193), gleichfalls in einer von Spenser gepflegten (sechszeiligen) Strophenform geschrieben, ahmen eingestandenermaßen Stoff und Darstellung der „Schoolmistress“ nach, ja übernehmen sogar deren archaischen Flitter. Ja noch in dem „Town and country magazine for 1777“ erschien, ganz im Stile der „Schoolmistress“ und mit Beibehaltung der Spenserstanze, eine humoristische (aber nicht zugleich sentimentale) Charakterzeichnung eines feuchtfröhlichen, in Kleidung und Ausdrucksweise etwas verwahrlosten alten Junggesellen unter dem Titel *The old batchelor, after the manner of Spenser*. Sonderbarerweise wurde dies anonyme Gedicht i. J. 1800 in der „Annual anthology“ (II 176—183) von neuem ans Licht gezogen, weil nach Ansicht des Herausgebers „its excellence ought to have rescued it from obscurity“. Da



steht denn dieser späte Nachklang der „Schoolmistress“ sehr wunderlich zwischen Gedichten von Coleridge, Southey und Lloyd.

Eine zweite, selbständigere Reihe von Nachwirkungen der „Schoolmistress“ wurde durch Robert Fergussons *The farmer's ingle* (1773) eröffnet. Hier herrscht ein ernsthafter bäuerlicher Realismus mit idyllischen Einschlägen. Shenstones Archaismen ersetzte Fergusson durch Eigenheiten seiner schottischen Mundart; seine Strophenform, die nur leicht von der FQ-Stanze abweicht, gemahnte noch deutlich an den Zusammenhang mit Spenser. — Burns, der mit dem berühmten *Cotter's saturday night* diese Reihe abschließend krönte, kehrte sogar wieder zur strengen FQ-Stanze zurück, die inzwischen durch Beatties „Minstrel“ endgültig der englischen Dichtung wieder einverleibt war

So verloren die Nachahmungen der spenserischen Form allmählich ihren parodisierenden Stachel und halfen einer ernsteren Hinkehr zu Spenser Boden gewinnen.

b) Allegorische Spenser-Nachahmungen.

Einer zweiten Gruppe der Spenser-Nachahmer steht das formale Element schon nicht mehr so ausschlaggebend im Vordergrunde (ohne doch deshalb ganz zurückzutreten): sie knüpft schon an eine Seite des Stoffes der FQ an, und zwar an die Allegorien[1]). Charakteristisch genug, daß dieses so gern moralisierende Zeitalter zunächst den lehrhaften Gehalt der FQ bemerkte[2]) und auf seine Weise ausmünzte. Denn auch hierbei verlor Spensers Eigenart unter den Händen der Nachahmer unvermerkt ihr eigentümlichstes Gepräge. Wo Spensers Allegorie (wenigstens in ihren besten Erscheinungen) einen abstrakten Begriff von seinem gefühlsmäßigen Grundwerte aus erfaßt und für die anschauende Phantasie wie ein Wesen mit Fleisch, Blut und Seele hin-

---

[1]) Auf S. Wesleys *Battle of the sexes* (1714), den isolierten Vorklang dieser Gattung, sei hier zurückgedeutet; cf. p. 142f.

[2]) Cf. p. 150.

stellt, da erklügeln die rationalistischen Menschen des 18. Jh. allerlei sinnreiche Wendungen, die dem Abstraktum ein nur gedankenhaftes, papierenes Leben einhauchen sollen. Zu einer zwingenden Vorstellungseinheit schließt sich solche scheinlebendige Allegorie nicht zusammen; im wesentlichen kommt es eben immer noch auf den geistreichen, figürlichen Ausdruck, auf die Enthüllung überraschender metaphorischer Beziehungen an [1]).

Aber Spensers Einfluß bringt doch einen wichtigen Fortschritt zuwege. Man begnügte sich nicht mehr mit der Anwendung großer Anfangsbuchstaben und metaphorischer Adjektiva, um Begriffe zu Personifikationen zu erheben [2]), sondern bemühte sich, den (innerlich unechten) allegorischen Gestalten wenigstens äußerlich Leben und Farbe zu verleihen, indem man sie in sorgsame geschürzte Handlungen verflocht, die man mit sinnfälligem, realistischem Beiwerk umkränzte.

So formten diese allegorischen Spenser-Nachahmungen das Gefäß, in das später die Romantik, nach neu erwachtem Verständnis für die fast mythische Gefühlsgrundlage der echten Allegorie, den wertvolleren Inhalt gießen konnte.

---

[1]) So erklären sich Monstra wie „Truth, a window in her naked breast" (Cambridge, „Ode on the marriage of the Prince of Wales" 1736), bei denen jeder Versuch, die Anschauung wirklich zu vollziehen, entsetzt zurückschaudert.

[2]) In Popes „Windsor forest" (v. 413—422) bietet sich ein besonders frappantes Beispiel dieser billigen Allegorienhäufung. Die Wirkungen des allgemeinen Friedens werden so geschildert:

„Exiled by thee [sc. Peace] from earth to deepest hell
On brazen bonds, shall barb'rous Discord dwell:
Gigantic Pride, pale Terror, gloomy Care,
And mad Ambition shall attend her there:
There purple Vengeance bathed in gore retires,
Her weapons blunted and extinct her fires:
There hateful Envy her own snakes shall feel,
And Persecution mourn her broken wheel:
There Faction roar, Rebellion bite her chain,
And gasping Furies thirst for blood in vain."

Gilbert West steuerte in langem Abstande zwei Stücke zu der allegorischen Gruppe bei: 1739 *On the abuse of travelling: a canto in imitation of Spenser;* 1751 *Education. A poem in two cantos, written in imitation of the style and manner of Spenser's Fairy Queen.* Beide sind in der Spenser-Stanze abgefaßt und kargen mit Altertümlichkeiten der Sprache durchaus nicht. Doch verraten die Titel schon zur Genüge, daß West hier ebenso wie Spenser durch die Allegorie zu Verhältnissen seiner eigenen Zeit Stellung nimmt. Freilich hat er sich diese Modernisierung des Inhaltes sehr wenig kosten lassen: fast alle Gestalten sind aus den zwei ersten Büchern der FQ herübergenommen, wobei nur ihre ursprüngliche Bedeutung dem veränderten Zwecke zuliebe etwas verschoben zu werden brauchte.

So ist im *Abuse of travelling* (Chalmers XIII 180) der Redcrossknight ein vornehmer junger Engländer, der sich zu der herkömmlichen „great Continental tour“ anschickt. Archimago sucht ihn in Gestalt eines eleganten französischen Kavaliers für die Verführungen des Pariser Lebens empfänglich zu machen. Der „Baldachin der königlichen Hoffart“ wird vorgeführt wie bei Spenser der „Palace of Pride“ (FQ I, 5); doch der Redcrossknight entlarvt mit Hilfe von Unas Wahrheitsspiegel die innere Gemeinheit des höfischen Glanzes. In Rom sodann herrscht die scheinheilige Kokette „Lady Virtue“, ein Widerspiel der Duessa.

Da diese poetische Spielerei einen hübschen Tageserfolg erzielte — sogar Gray und H. Walpole waren von der Bagatelle „enraptured and enmarveiled“[2]) —, verwandte West später die erprobte Methode noch einmal in der viel

---

[1]) Hiervon erschien, wie Karl Reuning, Anglia, Beiblatt XX 218 feststellt, 1739 eine Folioausgabe unter dem durch Croxall (cf. p. 140) beeinflußten Titel: *A Canto of the Fairy Queen. Written by Spenser. Never before published.*

[2]) Brief Grays an Richard West aus Florenz, 16. Juli 1740; zitiert bei Beers 89.

längeren *Education* (Dodsley IV 13—53). Hierin wird ein Knabe an der Hand seines Vaters, des Redcrossknight, und des Erziehers — es ist der Palmer aus FQ II — durch alle der Jugend auflauernden Gefahren hindurchgeleitet. Diese allegorischen Fährnisse schließen sich größtenteils an jene an, welche Sir Guyon auf der Fahrt zum „Bower of Bliss" zu passieren hatte. Zuletzt hat der „Elfin knight" noch mit Giant Custom (das lässige Dahinleben verkörpernd) einen heißen Strauß zu bestehen, der nicht viel mehr als einen Abklatsch des Kampfes zwischen St. George und Giant Orgoglio darstellt (FQ I, 8).

West vermag also aus eigenen Kräften keine allegorische Gestalt hinzustellen, doch gelingt ihm ein äußerliches, aber nicht ungeschicktes Neuarrangement spenserischen Gutes.

Viel selbständiger und ernster betätigte sich der Geistliche William Thompson auf dem gleichen Gebiete. Seine tiefdringenden Bemühungen um die ältere englische Literatur[1]) machten ihn so skeptisch gegen die doktrinäre Gebundenheit der Pope-Schule, daß er in seinen Tendenzen schon stark an die Brüder Warton erinnert[2]). Wie sie ist er auch in seinen eigenen dichte-

---

[1]) 1753 gab er Halls „Virgidemiarium" neu heraus; in seinem Nachlasse fanden sich „Notes and observations on W. Browne's works", die dann 1772 in Davies' Ausgabe aufgenommen wurden. Seine Tragödie „Gondibert and Bertha" (1751) gründete sich auf Davenants Epos. Er erwärmte sich sogar für Phineas Fletchers längst verschollenes Epos „The purple island", das er für die (nächst der FQ) beste allegorische Dichtung der englischen Sprache erklärt (Chalmers XV 32). Seine unbedingte Begeisterung für Shakespeares Leidenschaftsschilderung dokumentiert sich vielfach in seinen Gedichten; so z. B. im „Winter" (Chalmers XV 17).

[2]) In seiner Vorrede zur „Hymn to May" stellte er Shakespeare und Spenser als die vorbildlichen „poets of Nature" auf, mit deutlicher Spitze gegen die artistischen Klassizisten; von Spenser rühmt er: „We find no ambitious ornaments, or epigrammatical turns in his writings, but a beautiful simplicity, which pleases far above the glitter of pointed wit. I appointed to avoid the affectation of the one without any



rischen Versuchen von Anfang an entschieden von Spenser beeinflußt worden, ohne dies doch je durch landläufige Etiketten wie „written in imitation of Spenser“ äußerlich zu bekunden. In der Tat widerstreben gerade die eigenartigsten seiner Gedichte einer Einordnung in die „Spenserian imitations“ seiner Zeitgenossen. Schon in zwei Gedichten d. J. 1736, im *Epithalamium on the royal nuptials* (Chalmers XV 2) und in *The nativity* (Chalmers XV 19) fällt die moderne Sprache der Spenser-Stanze auf, die ihm also kein mittelalterliches Maskenkleid war. Inhaltlich ist ein kräftiger Einschlag spenserischer Lyrik, die noch nicht „entdeckt“ war[1]), sehr bemerkenswert. Das „Prothalamium“ Spensers klingt nach mit seiner sinnlich-heiteren Gefühlswärme, mit seinen sonnigen Blumen-, Wiesen- und Flußlandschaften, mit seinem frischen Einschlage heidnischer Mythologie. Auch die später entstandene *Hymn to May* (Chalmers XV 32—37), für deren siebenzeilige Stanze er sich auf Fletchers „Purple island“ und Spensers Hymnen berief, zeigt noch den gleichen Charakter. Diese drei Stücke stehen somit für sich, abseits von den üblichen „Spenserian imitations“.

Nur auf Grund seines umfänglichsten und erfolgreichsten Werkes *Sickness, a poem in five books* (1745) muß Thompson in die allegorische Gruppe eingereiht werden. Zwar ist das Gedicht (dem Andenken der eben verstorbenen Pope und Swift gewidmet) in Blankversen geschrieben: aber W. Thompson bedurfte der spenserischen Form nicht als Stütze, um spenserische Motive auszuführen. Die weitausholende Schilderung des „Palace of Disease“ kündigte er durch folgende Apostrophe an:

---

hopes of attaining the graces of the other kind of writing.“ (Chalmers XV 32—33; teilweise auch bei Phelps p. 59 und Beers p. 88 zitiert.)

[1]) Doch ahmte der Schotte Blacklock 1746 in seiner *Hymn to divine Love* Metrum und Gedanken der spenserischen Hymnen nach. (Vgl. T. Kosegartens „Brittisches Odeon“ 1800). Auch waren Robert Sheills' Blankverse *The power of beauty* (Pearch I 186—203) außer von Milton zugleich von Spensers Epithalamium beeinflußt.

„I'll sing
The mystic terrours of this gloomy reign:
And, led by her [Urania], with dangerous courage press
Through dreary paths, and haunts, by mortal feet
Rare visited; unless by thee, I ween,
Father of Fancy, of descriptive verse,
And shadowy beings, gentle Edmund, hight
Spenser! the sweetest of the tuneful throng
Or recent or of eld. Creative bard,
Thy springs unlock, expand thy fairy scenes,
Thy unexhausted stores of fancy spread,
And with thy images enrich my song!“ (Chalmers XV 41.)

Thompson hatte von Spenser gelernt, wie man dem Leser durch stimmungsvolle Vorbereitung auch Ungewöhnlichstes glaubhaft machen kann. So verwendet er die größte Sorgfalt auf die landschaftliche Umgebung, in welcher der „Palace of Disease“ liegt. In dem öden Tale gibt es nur düstere Eiben und Zypressen und giftige Kräuter; Nebel und stickige Dünste verhüllen die Sonne. Der Palast selbst verstärkt noch den Eindruck des Unheimlichen: „In sad magnificence the palace rears Its mouldering columns“; aus schwarzem ägyptischen Marmor ist er aufgerichtet; die Bauart ist „Gothic, rude, irreconcil'd in ruinous design“. — Aber hier ist es mit der Kraft Thompsons zu Ende. Die „Disease“ selbst, deren Erscheinen er so gut angebahnt hatte, ist nur eine schreckhafte Kombination aller furchtbarsten Krankheiten, zu sehr mit zweckmäßiger Berechnung zusammengestellt, als daß sie überzeugende Anschaulichkeit besäße; auch ihre „six favourite Furies“ War, Intemperance, Melancholy, Fever, Consumption, Variola sind bloße Namen.

So bleibt auch Thompson auf seinen neuen Gleisen schon in den ersten Anfängen stecken.

Auch diese allegorische Gruppe der „Spenserian imitations“ gehört wenigstens mit einem Werke dem fortlebenden Bestande der englischen Literatur an. Mit James Thomsons *Castle of Indolence*[1]) (1748 erschienen, aber vielleicht viel

---

[1]) J. Thomson, ed. Tovey, 1892, II 259.

früher entstanden) erzwang sich der Vorgang der Neuerweckung Spensers in noch höherem Maße als bei Shenstones „Schoolmistress“ weiteste Beachtung. Welche Bedeutung Thomson innerhalb der Gesamtentwicklung romantischer Ideen zukommt, hat Beers (92—95, 102—119) vortrefflich gezeigt. Hier braucht nur festgestellt zu werden, wie auch seine besondere Art, Spenser nachzuahmen, einen fruchtbaren Fortschritt darstellte.

Thomson hob durch den Untertitel *An allegorical poem, written in imitation of Spenser* hervor, was er vor allem in dem CInd beachtet wissen wollte. In der Tat läßt seine Allegorienbildung alle übrigen gleichgerichteten Versuche der Spenser-Jünger weit hinter sich. Eine schön gerundete und durchaus nicht dürftige allegorische Handlung selbständig zu erbauen, hatte vorher niemand vermocht. Zwar hat er Motive der FQ verwertet, aber er plünderte nicht wie G. West für ihre Ausgestaltung Schritt für Schritt die Schätze der Feenkönigin. Vielmehr verraten gerade die zahlreichen derb realistischen Einzelzüge, durch die er ganz im Geiste Spensers die Allegorie belebte, die glücklichste Erfindung; so ist die Figur des schläfrigen Sir Porter, der „Mirror of Vanity“ oder die Abstammung des Sir Industry von dem rauhen Waldmenschen Salvaggio und der Dame Poverty („nor fair, nor coy“) beweisend zugleich für Thomsons Abhängigkeit und seine Originalität[1]).

Auch in der lyrischen Durchtränkung der Allegorie bewährt er diese doppelte Fähigkeit: Spensers Kunstmittel zu erfassen und frei nachzuschaffen. Nachdem eine einleitende, ethisch-reflektierende Strophe (wie in der FQ) die Aufmerksamkeit des Lesers in bestimmter Richtung eingestellt hat, bereiten lyrische Schilderungen mit kräftigem Stimmungsgehalt den allegorischen Erscheinungen sinnvoll

---

[1]) Die Quellenfrage ist ausführlich behandelt worden von Gustav Cohen, Thomsons „Castle of Indolence“ eine Nachahmung von Spensers FQ. Diss. Würzburg 1899.



die Wege; der süße, ermattende Zauber des Juniwaldes erfüllt diesen Zweck vortrefflich. Auch weiterhin hält Thomson die lyrische Atmosphäre zur Stützung der Allegorie durchaus fest. Jeder Gesang enthält eine sehr umfangreiche gesungene Einlage (CInd I, 9—19 zum Preise des Genusses; II, 48—64 zum Preise der Arbeit); Musikalisches ist reichlich verwandt[1]); alle Freuden des Indolence werden in zergliedernden Schilderungen gleichsam lustvoll ausgekostet; und schließlich war auch die Waldromantik, die hier zum ersten Male im 18. Jh. voll und reich erblühte, in Spensers Feengefilden erwachsen. Ohne Zweifel ließ Thomson das lyrische Element sogar ungebührlich überwuchern, so daß die Handlung, die doch bei Spenser immerhin rüstig ausschreitet, sich nur schleppend fortbewegt.

Aus Spensers Diktion erneuerte Thomson das ausgeführte, zu einem selbständigen ornamentalen Schmuck erweiterte Gleichnis; eins von ihnen, das strophenfüllende Bild von der Tagesträumerei des Hebridenhirten (CInd I, 30) erlangte sehr bald seine Sonderberühmtheit. So wurzelt die mit der Romantik wieder erwachende Freude an farbigen Vergleichen (die in Shelleys taumelnder Bilderschwelgerei ihren nicht zu überbietenden Gipfelpunkt erreichte) schon in ihren ersten Keimen in Spenser.

Bereicherte Thomson einerseits die Gattung der „Spenserian imitations“ durch wertvolle neue Anregungen, so konnte er doch nicht alle Fesseln seiner Zeit abstreifen: Auch ihm war das „Kuriöse“ in Spenser noch deutlich. Doch ist es charakteristisch, daß er im „Advertisement“ zum CInd nicht mehr wie noch Shenstone das Obsolete als Hauptreiz der Nachahmung hinstellte; vielmehr fühlte er sich gedrungen, es fast zu entschuldigen: veraltete Wörter und simple Ausdrücke (auch die bewußt barocken „Arguments“ gehören

---

[1]) Die Äolsharfe eröffnet hier mit einem vielversprechenden Debüt ihre poetische Sendung (CInd I, 40—41).

dazu) seien eben unerläßliche Merkmale einer „Spenser-Nachahmung“[1]). Also auch für ihn war Spensers Stil noch keine selbstverständliche, ungesucht sich darbietende literarische Form; auch an dem CInd haftet ein Rest des Gekünstelten, Spielerischen; — aber wirklich nur ein Rest!

Denn daß in Wahrheit bei dem Aufsuchen des Altertümlichen und Einfältigen viel bedeutsamere Dinge heimlich im Spiele waren als das Vergnügen an sprachlichen Späßchen[2]): davon überzeugt ein Vergleich der „Seasons“ und des CInd zur Genüge. Altertümlichkeit hieß für Thomson nichts anderes als Abkehr von dem stark latinisierenden, akademischen Wortschatz der „Seasons“ und beherztes Rückgreifen auf das altheimische, germanische Sprachgut mit seiner sinnfälligeren Kraft; und Einfalt bedeutete im Munde Thomsons recht eigentlich: Bruch mit dem rhetorischüberladenen Stil der „Seasons“.

So verdankt Thomson nicht zum wenigsten jenen Eigenschaften seines Lehrers Spenser[3]), über die auch er sich gelinde lustig zu machen unterstand, die allerheilsamste Schulung: eine gesundere Sprache und eine schwulstlose Darstellung.

---

[1]) „This poem being writ in the manner of Spenser, the obsolete words, and a simplicity of diction which borders on the ludicrous, were necessary to make the imitation more perfect. And the style of that admirable poet, as well as the measure in which he wrote, are as it were, appropriated by custom to all allegorical Poems writ in our language.“

[2]) Von dem schläfrigen Pförtner heißt es mit Benutzung einer spenserischen Wendung: „And roused himself as much as rouse himself he can“ (I, 24); Thomson selbst schildert sich so: „A bard here dwelt, more fat than bard beseems.“ Komisch gemeint sind auch Benennungen wie Dan Homer, Sir Porter, Dan Abraham, Dan Sol etc.

[3]) Er selbst nannte ihn „my master Spenser“ (CInd II, 52). — Shiels bemerkte in seinem Leben Thomsons: „He often said that if he had anything excellent in poetry, he owed it to the inspiration he first received from reading the Fairy Queen in the very early part of his life.“ (Ich zitiere nach G. C. Macaulay, J. Thomson [in: English men of letters], p. 140).

c) Romantische Spenser-Nachahmungen.

Zu den formalen und allegorischen Spenser-Nachahmungen gesellte sich gegen Ende der vierziger Jahre noch eine dritte Gruppe, für die nicht mehr Spensers allegorische Figuren als solche das Hauptinteresse hatten, die sich vielmehr wesentlich auf die reiche äußere Handlung der FQ stützte, mit der Spenser das moralische Grundgefüge umkleidet hatte.

Die FQ hatte, durchdrungen vom Geiste der italienischen Renaissance, in ihrem vielfarbigen Gewebe die Stoffmassen des mittelalterlichen Rittertums mit sinnlich-heiteren Bildern aus der griechischen Mythologie durchwirkt. Die Merkmale dieser letzten, romantischen Schicht der „Spenserians" sind also folgende: heidnisch-antike oder ritterlich-christliche Elemente geben der Handlung ein lebhaftes Kolorit, dem sich das Landschaftliche und die Bildlichkeit anpassen; das Allegorische tritt mehr in den Hintergrund, ohne doch ganz zu verschwinden.

Mit dieser Verlegung des Schwerpunktes[1]) entfernten sich die Spenser-Nachahmer noch auffälliger von der klassizistischen Norm. Während die Allegoristen mindestens die moralisierende Tendenz mit vorbildlichen Werken der Pope-Schule gemeinsam hatten, bot die unerhört steifleinene, aber „korrekte" Epik eines Glover („Leonidas", „Athenaid") oder eines Wilkie („Epigoniad") denen, die nach einem Ersatz für solche starren Gliederpuppen ausschauten, gar keine Anknüpfungsmöglichkeit. Da eröffnete denn Spenser ein ungeheures Feld vielgestaltigsten Stoffes. Zudem hatten ja die allegorischen Spenser-Nachahmungen romantischen Stoffkreisen schon vorgearbeitet; man denke etwa an den „Knight Industry" und das unbedenkliche Hineinziehen griechischer Götter in Thomsons CInd.

---

[1]) Die übrigens der FQ selbst nicht fremd ist: Spenser verlor mehrfach auf weite Strecken hin die Allegorie aus den Augen und überließ sich ganz dem Zauber schön verschlungener Begebenheiten.



Allein die neue Gruppe blieb doch die schwächste: Kein repräsentatives Werk ging aus ihr hervor. Die Zeit zu einer wirklichen romantischen Dichtung, die den Reiz des Wunderbaren mit vollem Bewußtsein ausschöpfte, war noch nicht gekommen. So gelingen zunächst nur ziemlich äußerliche Kompilationen spenserischer Stücke. Doch bietet die Gruppe immerhin eine wichtige Beobachtung: Das Archaisieren in den spenserischen Strophenformen trat allmählich zurück, sei es daß Spensers Sprache mit der Zeit den komischen Beigeschmack verlor, oder daß man die schwierigen Strophengebilde nun schon genügend meistern konnte, um sich mit der Sprache der Gegenwart in ihnen auszudrücken[1]).

Die neuen Stoffe traten i. J. 1747 gleich mit mehreren Werken auf den Plan: *The choice of Hercules* (von Robert Lowth; Dodsley III 8 ff.) und *Psyche, or the great metamorphosis* (von Gloster Ridley; Dodsley III 24 ff.) mögen nur durch ihren Titel ihren Inhalt andeuten.

Kürzer als beide ist *The education of Achilles* von Robert Bedingfield (zuerst 1747 in Dodsleys „Museum"; Dodsley III 127—133), zeigt aber die Merkmale der Gruppe in besserem Lichte. Eine beredte Klage der mütterlich besorgten Thetis eröffnet das Gedicht; der kleine Achilles wächst in einem reizenden Waldtale auf, dessen frohe Silberfarben echt spenserisches Gepräge zeigen. In die Erziehung des jungen Helden teilen sich eine ganze Anzahl Allegorien, die knapp und anschaulich skizziert sind[2]), meist mit Anlehnung an Gestalten der FQ. Die Sprache zeigt nur leichte Archaismen und fügt sich dem Versmaße willig.

[1]) In der Tat mußten die Archaismen zur Erleichterung der metrischen Schwierigkeiten dienen. Thomson behauptet im Glossar zum CInd, Spenser habe das Präfix y- und das Flexionssuffix -en willkürlich gebraucht, um die Wörter je nach Bedarf eine Silbe länger zu machen.

[2]) Von Exercice heißt es: „Fresh glowed his cheek with health's vermilion dyes"; Experience hat „care-knit brows", „fixed looks"; Contemplation ist „low-bent with eld"; „prudish Modesty" ist sehr anmutig nach Spensers Shamefastness (FQ IV, 10, 50) gezeichnet.

Die ritterlich-romantischen Stoffe traten erst einige Jahre später als die antik-fabulistischen hervor; sie fanden ihren ersten entschiedenen Ausdruck in dem 1755 erschienenen Werke *The Squire of Dames* (Dodsley IV, 121) des Bankiers und Singspieldichters Moses Mendez. Anknüpfend an die markante komische Episode der FQ (III, 7) läßt er den Squire of Dames ausführlich über seine auf Columbells Geheiß unternommene Suche nach keuschen Frauen berichten. Da bildet sich denn um die ritterliche Hauptfigur ein tolles Durcheinander verschiedenartigster Stoffe: pastoral-idyllische wechseln mit realistisch-bürgerlichen Szenen; Allegorien erscheinen, unter ihnen vor allen das „Blatant Beast". Die Landschaft hat teils den Glanz prangender Blumenwiesen, teils (und hier tritt ein wichtiges neues Element hervor) die Düsterkeit unheimlicher Waldgründe. Auch die Ereignisse suchen den Reiz des Schaurigen auf: Merlins Höhle und ihre Umgebung wird in geisterhafter Beleuchtung gezeigt. Merlin selbst ist halb Zauberer, halb hilfreicher Einsiedler — wie Spensers Archimago. Man geht gewiß nicht fehl, für diese Verwendung des Wunderbaren auf Akenside hinzuweisen, dessen „Pleasures of Imagination" wenigstens in der ersten Ausgabe (1744) in „the sublime, the wonderful, the fair" nach Addisons Vorgang die Hauptelemente der dichterischen Phantasie erkannt hatten.

So fortschrittlich also Mendez in seinem Stoffe war, so wandte er doch veraltete Wörter sehr reichlich an, freilich so geschickt, daß der Eindruck des künstlich Hölzernen, den die älteren Spenser-Nachahmungen erstrebten, nicht entstand.

d) Polemische „Imitations of Spenser".

An diese romantische Gruppe kann zweckmäßig die Betrachtung Robert Lloyds und William Wilkies angereiht werden; beide beteiligten sich an der Mode der



„Spenserian imitations" und befanden sich doch (auf verschiedene Weise) in einem scharfen Gegensatze zur Gattung.

Robert Lloyd, ein vielgewandter, glück- und haltloser Literat von feiner Bildung und schlagendem Witz, trat 18jährig (1751) mit dem *Progress of Envy* (Chalmers XV 94—97) gegen den berüchtigten literarischen Falschmünzer William Lauder auf, der seit 1747 mit Hilfe zahlloser gefälschter Zitate aus neulateinischen Dichtern Milton als gemeinen Plagiator hingestellt und das Publikum, ja sogar Dr. S. Johnson irrezuführen gewußt hatte, bis 1750 John Douglas den Betrug aufdeckte[1]). Lloyd kleidet im „Progress of Envy" die Freude über die gelungene Ehrenrettung Miltons in die Form einer auf klassisch-fabulosem Boden sich abspielenden Allegorie. Auf dem Parnaß, am kastalischen Quell sind die englischen Dichterheroen versammelt: Chaucer, Spenser („Fancy's darling child"), Shakespeare (ihm zur Seite steht Dame Nature, die ganz nach FQ VII, 7 gezeichnet ist) und Milton. Envy, der sich in der eklen „Cave of Malice" (wie Duessa in der „Cave of Night" FQ I, 5) Hilfe geholt hat, verdunkelt auf einen Augenblick die heitere olympische Himmelsbläue, bis Truth (d. h. Douglas) die Nebel des Neides zerstreut. Für das Ganze, insbesondere für den Schauplatz, kommt natürlich FQ VII in Betracht, wo Mutability auf dem Olymp vor dem Thron der Nature abgeurteilt wird. Das Metrum zeigt die Spenser-Stanze, freilich mit leichter Vereinfachung der Reimfügung (indem in der fünften Zeile ein neuer Reim eintritt). Aber sprachlich hascht er nicht nach Brocken von Spensers Tischen, sondern schreibt das unlyrische, haarscharfe Englisch der Pope-Tradition.

Einige Jahre später machte er sich über die ganze lendenlahme Nachahmerei lustig. In den satirischen Versen: *To Thornton and Colman, about to publish a volume of miscellanies* (1757; Chalmers XV 90) warnte er die ihm

---

[1]) Zu der ganzen Fehde vgl. Dict. of Nat. Biogr. XXXII 201.

befreundeten Herausgeber[1]) vor den üppig ins Kraut schießenden Prior-, Swift-, Pope- und Milton-Kopisten; vor allem aber sind ihm die Nachbeter Spensers zuwider; ihre krampfhaften Versuche, sich an dem Elisabethaner zu üppiger Phantasie zu berauschen, erscheinen ihm lächerlich, weil bei ihren Bemühungen doch nur ein verschwommenes Gemisch spenserischer Farbenfleckchen herauskomme[2]).

Daß im übrigen Lloyd, dessen eigene literarische Tätigkeit vorzüglich durch Prior bestimmt wurde, über den Fehlern der Nachahmer keineswegs die Vorzüge des Originals vergaß, geht aus verschiedenen Äußerungen hervor, z. B. aus einem *Prologue* d. J. 1761 (Chalmers XV 97). Einmal nannte er sogar Spenser dichterisch „reicher" als Milton (*Dialogue between the author and his friend*, Chalmers XV 110).

Hatte Lloyd in früher Jugend der Spenser-Mode gehuldigt, um sich später schroff von ihr abzuwenden, so machte William Wilkie, der „schottische Homer", unter seltsamen Umständen die umgekehrte Entwicklung durch.

Sein in strengster klassizistischer Regelgläubigkeit gearbeitetes Epos *Epigoniad* (1757) war von einigen Kritikern eben wegen seiner langweiligen Dürre unsanft verspottet worden. Wilkie setzte sich 1759 in einem Anhange zur zweiten Ausgabe der Epigoniade: *A dream, in the manner of Spenser*[3]) mit seinen Widersachern auseinander. Die recht beredten Spenserstanzen führen sprachlich nur noch ganz wenig archaistischen Ballast mit. Spenserische Situationen und Szenerien lieferten die Einkleidung. Der Dichter ist in einer lieblichen Grotte entschlummert und sieht träumend den Altvater Homer mit einem „shepheard-swain" (offenbar Spen-

[1]) Jedenfalls handelt es sich um die Anthologie „The connoisseur", die 1756 bei Thornton u. Colman mit vielen Beiträgen Lloyds erschien. Vgl. Dict. of Nat. Biogr. XXXIII 432.

[2]) Die interessante Stelle ist bei Phelps p. 80 ausführlich zitiert.

[3]) Englisch und in deutscher Übersetzung bei Kosegarten, „Brittisches Odeon", 1800, II 64 ff.



ser) in einem der reizenden Waldtäler, die in der FQ so oft den idyllischen Hintergrund abgeben. In Homers Mund legt er nun (überraschend genug) die schärfste Verdammung der zeitgemäßen klassizistischen Kritik, die jede freiere Regung der Phantasie unterbinde; Wilkie selbst erklärt, nur aus Furcht vor den Kritikern seine Phantasie in Fesseln geschlagen zu haben (Dream, st. 6). Shakespeare, „fill'd with Nature's sacred fire", wird als Vorbild aufgestellt. Spenser wird gepriesen; nur habe er in seinem natürlichen „Reichtum"[1]) allzu ungebunden geschwelgt.

Also eine temperamentvolle Aufforderung, die starre klassizistische Zwangsjacke abzuschütteln, ist die Quintessenz des „Traumes". So bietet diese Apologie ein höchst merkwürdiges Schauspiel: der Autor befehdet eifernd die nämlichen Regeln, an denen er in seiner eigenen Produktion aus Schwäche oder Feigheit mit peinlicher Konsequenz festgehalten hat; ein deutliches Symptom einer Übergangszeit, eines historischen Wendepunktes.

Lloyd und Wilkie weisen schon sehr fühlbar aus der Gattung der „Spenserian imitations", wie sie in der Zeit von 1735 bis nach 1750 grassierten, hinaus. „The progress of Envy" ebenso wie „A dream" haben ihr eigentliches Lebenselement gar nicht mehr in der Nachahmung Spensers; vielmehr ruht der Schwerpunkt auf ganz abgelegenen polemischen Absichten, zu deren Ausdruck sich die von der literarischen Tradition nun schon konsolidierte Form der „Spenser-Nachahmung" am passendsten fügte. Zudem ist die Stellung der beiden Verfasser gegenüber Spenser anders als die der früheren Spenser-Nachahmer. Sie standen bereits unter dem Eindruck der kritischen Schriften von Joseph und Thomas

---

[1]) Wilkie läßt Homer sagen:

„Colin, I wot, was rich in Nature's store;
More rich than you, had more than he could use."

(Dream, st. 13).



Warton, die eine geschichtliche Würdigung Spensers begründeten und damit kritisch die folgende vorromantische Periode einleiteten.

3. Spenser-Einflüsse außerhalb der „Imitations“.

Spensers Einfluß auf die bürgerlich-sentimentale Generation ist mit der ziemlich scharf abgegrenzten Gattung der „Spenserian imitations“ nicht erschöpft. Aber die unverkennbaren spenserischen Spuren in der übrigen Literatur jener Zeit machen sich doch spärlicher bemerkbar, als man nach der Ausdehnung der eingestandenen Nachahmungen erwarten sollte.

Diesem ersten Eindrucke gegenüber mahnt jedoch ein zeitgenössisches Zeugnis aus berufenstem Munde zur Vorsicht. Goldsmith, der für Spenser keineswegs besonderen Enthusiasmus hegte und von den Nachahmern recht wenig hielt, äußerte sich 1759[1]) sehr beachtenswert über Spensers Bedeutung für die ablaufende Periode: „However, with all his faults, no poet enlarges the imagination more than Spenser. Cowley was formed into poetry by reading him, and many of our modern writers, such as Gray, Akenside and others, seem to have studied his manner with the utmost attention: from him their compounded epithets, and solemn flow of numbers, seem evidently borrowed; and the verses of Spenser may, perhaps, one day be considered the standard of English poetry . . . This at least is certain, that posterity will perceive a strong similitude between the poets of the sixteenth, and those of the latter end of the eighteenth century“.

Daß eine eindringende Untersuchung in Diktion und Metrik, wie sie Goldsmith in diesen weitschauenden Sätzen nahelegt, reiche Ausbeute liefern würde, kann nicht zweifel-

---

[1]) Bei Gelegenheit einer ausführlichen Anzeige von Ralph Churchs Spenser-Ausgabe in der „Critical review“; Goldsmith's Works, ed. Gibbs IV 335.

haft sein. Eine solche Detailbetrachtung würde über den Rahmen der hier bezweckten Übersicht hinausgehen, und so seien nur über die bedeutenderen Lyriker jener Zeit (Akenside, Collins und Gray) einige Beobachtungen beigefügt.

Akenside[1]) behielt seit dem Beginne seines poetischen Schaffens[2]) ein Interesse für Spenser, das sich am deutlichsten in seiner Metrik äußert. Außerhalb den in Blankversen abgefaßten „Pleasures of Imagination“ versucht er sich in immer neuen Variationen der Spenserstanze (s. Schipper, Neuenglische Metrik, 1888, p. 789). Eine eigentümliche zehnzeilige Form mit dem Reimschema ababccdeed (mit abschließendem Sechsheber) verwendet er in drei Oden: *To Curio* 1744 (Works p. 160); *To the country-gentlemen of England* 1758 (p. 212); *To the author of memoirs* 1751 (p. 219). Freiere neunzeilige Umformungen begegnen in den Oden *On leaving Holland* (p. 158) und *On a sermon against glory* (p. 180). Weitere kunstvolle Variationen zeigen die Oden *On recovering from a fit of sickness* 1758 (p. 217) und *To Sleep* (p. 194).

Auch stofflich griff er ein paarmal auf Spenser zurück. Das zweite Buch der *Pleasures of Imagination* (v. 364 ff.) brachte im Rahmen einer Vision die Allegorie von der „Tugend“, die zuerst, als sie sich den ersten Menschenkindern zusammen mit Euphrosyne, der heiteren Herzensfreudigkeit, naht, zugunsten ihrer reizenderen Begleiterin vernachlässigt wird, die dann aber, nachdem sie von dem Höchsten in dem gräßlich gespenstischen Sohn der Nemesis („the fiend abhorr'd, whose vengeance takes account of sacred order's violated rules“), einen anderen, schrecklichen Gefolgsmann erhalten hat, von den zu spät gewitzigten Sterblichen in ihrem wahren Werte erkannt wird; diese schon in ihrem gedanklichen Kern recht unklare allegorische Episode bringt

[1]) Zitiert nach den Works, 1814.
[2]) Vgl. p. 162.

es auch zu keiner äußeren Anschaulichkeit, obwohl sie danach strebt; nur durch ihren reicheren Umfang und ihre belebtere Gliederung erweist sie sich als auf spenserischem, nicht auf klassizistischem Boden erwachsen.

Unter den äußerst spärlichen Gleichnissen der „Pleasures of Imagination“, deren Bilderarmut in sonderbarem Widerspruch zu ihrem Titel steht (Bundt, Anglia XX 506 zählt insgesamt sieben Vergleiche!), ist das markanteste, wie schon Tood (I, CLXV) bemerkte, aus der FQ entlehnt. Das gleichzeitige Erscheinen der wahren und der falschen Florimell war FQ V, 3, 19 dem schreckenerregenden Phänomen einer Doppelsonne verglichen; dasselbe Gleichnis gebraucht Akenside (Pl. of Im. III, 427—436) für ein recht gekünsteltes Dilemma, das sich vor einem vollendeten Bildwerke ergeben soll: ob nämlich der Natur oder der Kunst der Preis gebühre.

John Gray steht auf höherer Warte zwischen der bürgerlich-sentimentalen und der vorromantischen Generation. Seine Gedichte zeigen formal die untadelige, fastidiöse Glätte der Pope-Schule und sind doch schon sehr von romantischer Gefühlsfülle durchdrungen[1]). Zu Spenser, dem er als Gelehrter eindringendste Arbeit widmete[2]), stand er als Dichter in einem seltsamen Verhältnis. Zwar hat er ihn nicht direkt nachgeahmt; aber es wird berichtet, daß er keine eigene Zeile niedergeschrieben habe, ohne vorher durch ausgiebige Spenser-Lektüre die richtige Dichterstimmung in sich angefacht zu haben[3]). Spenser bewährte sich da schon als *the poet's poet.* Bei solcher Arbeitsweise gingen natürlich leicht einige Spenser-Erinnerungen in Grays

---

[1]) Cf. Leslie Stephen, History of English thought in the 18th cent., II 366.

[2]) Unter Grays Vorarbeiten zu einer englischen Literaturgeschichte finden sich vor allem umfängliche Studien zu Spensers Metrik. (Works, ed. Gosse I 331. 335. 339—341. 343—360.)

[3]) L. Stephen II 359.

Strophen über[1]). Zu diesen unbewußten Nachklängen kommt in der Ode *The bard* noch eine wohlüberlegte Verwertung spenserischer Ausdrücke, um den Aufschwung der Epik unter Elisabeth zu kennzeichnen:

„The verse adorn again
Fierce War, and faithful Love,
And Truth severe by fairy Fiction drest."

Das war eine unverkennbare Anspielung auf die FQ und den berühmten Schlußvers ihrer ersten Strophe: „Fierce wars and faithful loves shall moralize my song". Eine eigentliche Motivübernahme aus Spenser fand jedoch bei Gray nicht statt; denn das Gewimmel von personifizierten Tugenden und Gemütszuständen, mit denen Gray seine Gedichte belastete, hat mit der FQ nichts gemein, sondern zeigt ganz klassizistisches Gepräge und mag Anregungen des „Allegro" und „Penseroso" verwerten.

Auch William Collins, in dessen Oden die „Leidenschaft" und andere Abstraktionen einen noch breiteren Raum einnehmen, vermochte in ihnen keine lebendigen Wesenheiten spenserischen Schlages hinzustellen. Doch hat er im einzelnen Motive der FQ benutzt. In der *Ode on the poetical character*[2]) zieht er ausdrücklich Spenser, „that gifted bard", als Grundlage heran: wie Florimells Zaubergürtel nur der Schönsten und Reinsten zur Zierde gereicht, alle

[1]) Churchyard elegy v. 28: „How bow'd the woods beneath their sturdy stroke" geht, wie Todd bemerkte, zurück auf den Eichen fällenden Landmann in Shep. Cal. II, 201: „But to the roote bent his sturdie stroake." — Elegy v. 19: „The cock's shrill clarion, or the echoing horn" lautete ursprünglich: „Or Chaunticleer so shrill, or echoing horn"; Gray nahm die Änderung vermutlich vor, um den Anklang an FQ I, 2, 1: „And cheare-full Chaunticlere with his note shrill" zu tilgen. — Auch Adjektivverbindungen wie „his weary way" Elegy 3 (in der Bedeutung „müdemachender Weg"; cf. FQ I, 9, 39 „the wearie wandering way"), „lonely Contemplation" Elegy 95 („Betrachtung in der Einsamkeit"), „the ceiling's fretted height" (A long story 5; für „the fretted ceiling's height") erinnern an Spenser.

[2]) Works 1808, p. 27.

andern aber zuschanden werden läßt, so schmückt auch der Gürtel der Phantasie („the cest of Fancy“) nur den geweihten, auserlesenen Geist. Die ersten 16 Zeilen der Ode enthalten eine Paraphrase des Streites um die echte Florimell (FQ IV, 5). — In der kurzen Ode *Written in the beginning of the year 1746* (p. 29) tritt unter Anlehnung an populäre Gestalten der FQ Honour als greiser Pilgrim, Freedom als Eremit auf. Die historisch wichtigste *Ode on the popular superstitions of the Highland* (p. 57) beruft sich für die Rechtfertigung des Wunderbaren, Phantastischen in der Dichtung auf Spenser:

„E'en yet preserv'd how often may'st thou hear,
Where to the pole the Boreal mountains run,
Taught by the father to the listening son
Strange lays, whose power had charmed a Spenser's ear.“

Wie sehr man die düster-phantastische Odendichtung eines Collins, Gray oder Thomas Warton als schroffen Bruch mit der literarischen Tradition empfand, zeigt sich höchst interessant an einem parodisierenden Gedicht in der Wochenschrift „The student“ (1750). Die Tendenz geht schon aus der Überschrift hervor: *Ode to Horror. In the allegoric, descriptive, alliterative, epithetical, fantastic, hyperbolical, and diabolical style of our modern ode-wrights and monody-mongers*[1]). Die Titelzusätze charakterisieren trefflich, was an den Neuerern besonders auffiel; und daß bei all diesen Eigenschaften Spenser als wesentliches Vorbild wirksam war, wird in der Parodie selbst ausdrücklich hervorgehoben. In der Anrufung an Horror, „the goddess of the gloomy scene“, die in einer verfallenen, von Gespenstern heimgesuchten Abtei haust, heißt es:

„O thou, that lov'st at eve to seek
The pensive pacing pilgrim meek[2]),
Dark pow'r, whose magic might prevails
O'er hermit-rocks, and fairy-vales;

---

[1]) Abgedruckt in Drakes „Gleaner“, 1811, II 229—232.

[2]) Die umarmende Adjektivstellung sowie die Alliteration beziehen sich auf spenserische Stileigentümlichkeiten.

O Goddess, erst by Spenser view'd,
What time th'enchanter vile embru'd
His hands in Florimel's pure heart,
Till loos'd by steel-clad Britomart . . ."

In dieser starken Betonung des Schaurig-Düstern in Spenser bietet 1754 das „Gray's inn journal" Nr. 84 ein bezeichnendes Gegenstück. Ein witziger Beitrag *An election in Parnassus; a dream*[1]) erzählt dort von einer großen Ämterverteilung im Dichter-Elysium. Spenser muß sich da mit einem sehr subalternen Posten begnügen, mit der Verwaltung eines Spukdorfes: „Spencer was elected for a borough, said to be over-run with witches and fairies".

Aber freilich stand nun die Zeit nahe bevor, da man das phantastische Zwielicht in Spensers Dichtung nicht mehr gutmütig bespöttelte, sondern als einen ihrer wertvollsten Ruhmestitel pries.

[1]) Drakes „Gleaner" II 403.



Kapitel VI.

Spenser im Zeitalter der Vorromantik (1760—1793).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

Obgleich in der bürgerlich-sentimentalen Zeit die dichterischen Anknüpfungsversuche an Spenser zahlreich und mannigfach gewesen waren, hatte ihnen doch das übermächtige Ansehen des popeschen Klassizismus noch allzusehr im Lichte gestanden. Sie waren als bescheidene Seitentriebe im Schatten des literarischen Lebens geblieben. Jetzt, im Zeitalter der Vorromantik (die wir bis zum Erscheinen von Wordsworths „Descriptive sketches" und Godwins „Political justice" 1793 rechnen), änderte sich dieser Zustand mit einem Male: Macphersons und Percys Veröffentlichungen echter und unechter alter Volkskunst riefen ungeheure Verwunderung und Begeisterung hervor und mußten notwendig den Glauben an die Allgemeingültigkeit irgendwelcher Kunstnormen schwer erschüttern. Naturgemäß verschob sich infolge dieser Entwicklung auch die Bewertung Spensers bedeutend; hatten früher auch seine besten Bewunderer sich stets nur im Tone einer Apologie seiner annehmen können, so zeigte sich von jetzt ab der maßgebliche Teil der literarischen Welt allmählich immer mehr geneigt, die Kunstrichtung Spensers als gleichberechtigt neben, ja sogar über diejenige Popes zu stellen.

Die Namen Spenser und Pope wurden für geraume Zeit die Losungsworte zweier gegensätzlicher literarischen Schichten, der neuen romantischen und der alten klassizistischen. Diese grundsätzliche Scheidung, die in der

Dichtung vor 1760 noch nicht existierte, machte sich doch in kritischer Form schon einige Jahre vor diesem Termine bei Thomas und Joseph Warton bemerkbar.

Die Brüder Warton konnten sich infolge ihrer weitausgreifenden Gelehrsamkeit (zumal in mittelalterlichen Dingen) früher als andere von dem Zwange der popeschen Doktrin emanzipieren; überdies waren sie durch nachhaltige Eindrücke aus dem Elternhause schon in ihrer Kindheit mit Spensers Dichtung vertraut geworden. Ihr Vater hatte, lange vor dem Einsetzen des „Spenserian revival", dem Gedächtnis eines i. J. 1706 verstorbenen Freundes eine Spenser-Nachahmung „Philander" gewidmet, die 1748 von den Söhnen publiziert wurde (Phelps p. 73).

Ihre eigene, spärliche poetische Anlage neigte auch mehr zu bequemem Gleitenlassen des Ausdrucks, zu elisabethanischer „easiness" als zu popescher Prägnanz. So sind ihre Jugenddichtungen bemerkenswert durch ihre heftige Stellungnahme gegen die Pope-Richtung. 1746 findet sich in Joseph Wartons *Odes on several subjects* die kühne Vorbemerkung: „As he [the author] is convinced that the fashion of moralizing in verses has been carried too far, and as he looks upon invention and imagination to be the chief faculties of a poet, so he will be happy, if the following odes may be looked upon as an attempt to bring poetry back to its right channel" [1]). — *The pleasures of Melancholy* [2]), die

[1]) Zitiert in der Encycl. Brit., 9. Aufl., XXIV 378.

[2]) Sidney Lee bezeichnet im Dict. of Nat. Biogr. das ganze Gedicht als „little more than a cento of passages from Milton and Spenser". — Spenser spielte in Th. Wartons Gedichten fortdauernd eine große Rolle. *A pastoral in the manner of Spenser* (Mants Ausg. 1802 I 112—116) kopiert philologisch exakt die Sprache des Shep. Cal. — In der *Ode V, sent to Mr. Upton on his edition of the Fairy Queen* (I 142) erscheint Upton als der mutige Elfenritter, der die über Spensers Feengefilde gebreiteten Nebel verjagt hat. — *Ode VI. The suicide* (I 146—155) knüpft an die „Cave of Despair" an. — Noch die *Ode XIX. On His Majesty's birthday 1787* (II 108—115) preist Spenser: „He chose the gorgeous allegoric Muse, And call'd to life old Uther's elfin tale, And rov'd thro' many a necromantic vale."

Thomas 1745 17jährig verfaßt und 1747 anonym veröffentlicht hatte, riefen die FQ auf, um der Mitternacht die Weihe der Phantastik zu geben:

„But let the sacred genius of the night
Such mystic visions send, as Spenser saw,
When thro' bewild'ring Fancy's magic maze
To the fell house of Busirane he led
Th'unshaken Britomart . . .“
„Thro' Pope's soft song though all the Graces breathe
And happiest art adorn his Attic page,
Yet does my mind with sweeter transport glow
As at the root of mossy trunk reclin'd,
In magic Spenser's wildly-warbled song
I see deserted Una wander wide
Thro' wasteful solitudes, and lurid heaths
Weary, forlorn . . .“ (Chalmers XVIII 95).

Eine so rücksichtslose, ungestüme Parteinahme für den Romantiker ist in den kritischen Hauptwerken beider Brüder nicht zu finden; sie nahmen hierin durchaus die Haltung sorgfältigen, vorsichtigen Abwägens zwischen Pope und Spenser an und erlangten infolge dieser Taktik eine um so größere Wirkung.

Thomas Wartons *Observations on the Fairy Queen of Spenser*[1]), die zuerst 1754, dann, bedeutend erweitert, 1762 erschienen, setzen mit einer weitgehenden captatio benevolentiae an den klassizistischen Geschmack ein. Warton stellt sich zunächst ganz auf den Boden von Popes Anschauungen. Er beklagt, daß mit der Renaissance nicht „a new and more legitimate taste of writing“ aufkam (I 2); bedauert, daß Spenser nicht den „ordentlicheren“ Tasso, sondern Ariost znm Vorbild nahm und infolgedessen „allegories, enchantments, and romantic expeditions, conducted by knights, giants, magicians and fictitious beings“ seiner Handlung zugrunde legte (I 5); er gibt sogar die Komposition der FQ preis, die „order and design“ vermissen lasse (I 6—16); und erst zu Ende des ersten Kapitels äußert er

[1]) Zitiert nach der Ausg. v. J. 1807.

kurz Gesichtspunkte, die das Voraufgehende im Grunde widerlegen: es sei ungerecht, Ariost und Spenser nach Regeln zu messen, die sie selbst nicht anerkannten (I 21); der an sich bedauerliche Mangel an „arrangement and economy“ werde aufgewogen durch „something which engages the affection, the feeling of the heart rather than the cold approbation of the head“ (I 23); und ganz zum Schluß spielt er doch die „creative imagination“ gegen „deliberate judgment“ aus (I 24).

Die reichen Beobachtungen, die sonst in dem Werke niedergelegt sind, bilden bis heute die Grundlage unserer Kenntnis von den Quellen der FQ. Was Spenser dem volkstümlichen Feenglauben, dem Arthurroman, was er Chaucer und Ariost verdankt, wird mit erstaunlicher Beherrschung des Stoffes vorgeführt. Wie Spenser mit antiker Geschichte und Mythologie oft kühn und eigenmächtig umsprang, wird mit Bewunderung für seine „native force of invention“ erörtert (I 92). Mit sicherem Blick scheidet Warton zwei Arten der Allegorisierung in der FQ: die eigentliche Verkörperung von Abstrakten und die bloßen symbolischen Begebenheiten, die auch Ariost hat (II 71—110). Die Verquickung christlich-religiöser Motive mit Allegorien empfindet Warton gleich Spence als unfromme Entweihung (II 83). Die Vorgeschichte der Allegorie in England wird skizziert (II 90—108). Die Spenserstanze hält auch er wie S. Johnson für der englischen Sprache nicht gemäß; doch erkennt er, daß ihr weitmaschiger Bau vollkommen anschauliche Erfassung der Begebenheiten erfordere und so bei Spenser die „fullness and significancy of descriptions“ herbeigeführt habe (I 157—187). Unter der Rubrik „Spenser's imitations of himself“ (II 1—46) werden Spensers Lieblingsmotive fein, wenn auch zu aphoristisch erörtert: seine Meisterschaft im Ausmalen von Schrecken, Furcht und Erstaunen, seine stets wache Aufmerksamkeit auf die Lichtwirkungen „goldenen“ Haares, seine Morgenschilderungen und seine Ideallandschaften.

Joseph Wartons *Essay on the genius and writings of Pope* führte den Kampf, den der Bruder durch seine positive Würdigung Spensers begonnen hatte, durch einen direkten Vorstoß gegen den Klassizismus von einer anderen Seite aus weiter. Der 1757 erschienene erste Band wirkte auf alle konservativen Geister wie eine ruchlose revolutionäre Kundgebung, brachte es 1763 schon zu einer dritten Auflage und wurde ins Deutsche übersetzt. Und dabei hatte sich J. Warton jeder unverblümten Verurteilung Popes enthalten. Nur zwischen den Zeilen mochte man die ungeschminkte Meinung des Verfassers erkennen, so z. B., wenn er in dem an Young gerichteten Vorworte programmatisch feststellte, daß „correctness“ und „a clear head and acute understanding“ nicht hinreichend seien, um wahre Größe eines Dichters zu begründen (Ausg. 1805, I, p. II). Sein Grundsatz sollte vielmehr sein: „The sublime and the pathetic are the two chief nerves of all genuine poesy“ (I, p. VI). Auf dieser Basis wird dann die entscheidende Frage aufgeworfen, ob Pope in die Klasse der ganz großen Dichter zu rechnen sei: „In the first class I would place our onely three sublime and pathetic poets: Spenser, Shakespeare, Milton. In the second class should be ranked such as possessed the true poetical genius in a more moderate degree . . . At the head of these are Dryden, Prior, Addison, Cowley, Waller, Garth, Fenton, Gay, Denham, Parnell . . . In which of these classes Pope deserves to be placed, the following work is intended to determine“ (I, p. VII). Im Jahre 1757 erregte schon eine solche Fragestellung die allgemeinste Entrüstung; als dann nach 35 Jahren, i. J. 1782, der zweite Band die endgültige Antwort gab, Pope sei zur zweiten Kategorie zu zählen und gerade noch über Dryden zu stellen (II 404), empfand man diese Behauptung nicht einmal mehr als überraschend.

Spenser wird im „Essay on Pope“ nur gelegentlich herangezogen. Was Popes „Pastorals“ und „Windsor forest“ Spenser verdanken, wird hervorgehoben (I 5. 25).

Warton nimmt Spenser gegen die Verunglimpfungen der „Alley“ emphatisch in Schutz (II 29); die späteren „Spenserian imitations“, die dabei berührt werden, lehnt er mit ganz wenigen Ausnahmen ab (II 35). Wichtig ist es, daß er (wie R. Hurd) das Übernatürliche und Phantastische der mittelalterlichen und Renaissance-Epik durch ähnliche Motive der Antike rechtfertigt. Auch die griechische und römische Dichtung kenne Riesen, Ungeheuer, üppige Lustgärten, Verzauberungen, Sirenen usw. (II 3ff.). Zugleich wird aber die Überlegenheit der Modernen in der Darstellung solcher zauberhaften Begebenheiten gegenüber den klassischen Dichtern mit großer Freimütigkeit betont: „The magicians of Ariosto, Tasso, and Spenser have more powerful spells than those of Apollonius, Seneca, and Lucan“ (I 382).

Hatten die Brüder Warton in ihren kritischen Schriften die klassizistische Dichtung keineswegs mit Stumpf und Stiel ausrotten, sondern nur ihre zeitgemäße Überschätzung eindämmen wollen, so verfocht der Bischof Richard Hurd in den *Letters on chivalry and romance* (1761) mit leidenschaftlicher Einseitigkeit den ausschließlichen Wert der romantischen Poesie gegenüber dem absoluten Unwert der klassizistischen, die er etwas verächtlich die „französische“ nennt. Dabei betont er mit Nachdruck die Verschiedenheit des Klassizistischen von dem wirklich Klassischen. Ja, für ihn besteht zwischen dem klassischen („homerischen“) und dem romantischen („gotischen“) Dichtungscharakter eine innige Wesensverwandtschaft die er aus gewissen Ähnlichkeiten zwischen den Kulturzuständen der „homerischen Zeit“ und dem mittelalterlichen Rittertum herleitet (4. Brief). Daher erkläre und rechtfertige sich auch die beständige Vermengung ritterlicher und antiker Motive bei Spenser (p. 39). Die ganze klassizistische Literatur seit Dryden ist ihm lediglich ein Um- und Irrweg in der dichterischen Entwicklung: „What we have lost, is a world of fine fabling, the illusion of which is so grateful to the ‚charmed spirit‘

that, in spite of philosophy and fashion, Faery-Spenser still ranks highest among the poets" (p. 120). Spenser ist ihm der vollkommenste Vertreter der „gotischen" Poesie und „the greatest master of chivalry himself" (p. 18), und so verwendet er fast die Hälfte seines Buches auf die Rechtfertigung der FQ. Mit dem Aufgebot aller dialektischen Künste polemisiert er gegen Wartons schroffe Auffassung, der FQ fehle die Einheit der Handlung[1]); er hebt hervor, daß man die rein erzählende („narrative") und die allegorische Handlung der FQ gesondert betrachten müsse, erörtert die Schwierigkeit, diese beiden Seiten der Handlung in ihren ungleichen Erfordernissen zu vereinigen, und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß zwar nicht die klassische „Einheit", wohl aber in höherem Sinne eine „Einheitlichkeit" der Handlung erreicht worden sei. Um sodann den herkömmlichen Vorwurf der Unnatürlichkeit von der FQ abzuwenden, entlarvt er die Oberflächlichkeit des Gemeinplatzes, der Dichter müsse „der Natur folgen": „The poet has a world of his own, where experience has less to do than consistent imagination" (p. 93). Die Verschiedenheit der poetischen Gattungen wird geltend gemacht und dem Epos das größte Anrecht auf das Wunderbare und Phantastische zuerkannt. Aber freilich seien die übernatürlichen Stoffe dem Wechsel der Zeiten unterworfen[2]). Nun ist es interessant, wie Hurd die Konsequenzen aus diesem Argumente für Spenser so scharf zieht, daß sie fast zu einem Argumente gegen Spenser werden: Hurd sieht, es sei vorteilhaft und wünschenswert, wenn die außernatürlichen Voraussetzungen einer Dichtung durch „popular fictions",

[1]) Auch Gerstenberg verteidigt 1766 in den *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* (Seufferts Dtsch. Lit. Denkm. Nr. 29. 30) Spenser gegen Warton unter Berufung auf die Ilias. Auch Achilles trete, wie Arthur in der FQ, obwohl der eigentliche Hauptheld, doch auf weite Strecken ganz zurück.

[2]) Deshalb erklärt sich auch Hurd gegen eine künstliche Wiederbelebung der spenserischen Wunderwelt, wie sie von einigen „Spenserian imitations" angestrebt war (p. 101).

durch den Volksglauben gestützt würden. Nun habe aber Spenser, genau genommen, seine Handlung auf die Vorstellungen des Rittertums gegründet, das zu seiner Zeit bereits im Absterben gewesen sei; so ständen auch die Wunderdinge der FQ schon nicht mehr auf völlig sicherem Untergrunde: „The true spirit of romance“, den die FQ voraussetze, sei bei ihrer Entstehung schon im Schwinden gewesen; kurz Spenser sei „zu spät gekommen“ (p. 45).

Dieser Ausspruch, der doch von einem enthusiastischen Verehrer Spensers geschrieben wurde, enthält auf gewisse Weise die Erklärung dafür, daß die Würdigung Spensers von nun an nicht mehr das Hauptthema der romantischen Kritik darstellt. Das Interesse zog sich auf fernere Vergangenheiten zurück: das „dunklere“ Mittelalter trat als eigentlich romantische Zeit mehr in den Vordergrund; Reste alter Volkspoesie wurden erschlossen und gepriesen; Gelehrte wie die Brüder Warton, Ritson, Tyrwhitt, Ellis, Weber vermittelten den Gegnern des Klassizismus in reich belohnter Entdeckerarbeit Kunde und Anschauung der mittelenglischen Literaturschätze.

Wenn also seit Hurd keine eifernden Verteidiger Spensers mehr auf den Plan traten, so darf man darin doch kein Zeichen sinkender Wertschätzung erblicken: die FQ behielt nach wie vor ihre Geltung als repräsentatives Hauptwerk der romantischen Poesie. Aber Spensers Rolle als Kampfeszeichen gegen den Klassizismus war ausgespielt, — schon deswegen, weil sein Ansehen selbst bei den Konservativen sich inzwischen durchzusetzen anfing[1]).

---

[1]) Daß freilich auch nach Th. Warton und Hurd noch immer einzelne verbissenste Schmähungen Spensers möglich waren, beweist eine Notiz Southeys in seiner Cowper-Ausgabe (II 363): Michael Wodhull (der Übersetzer des Euripides) hatte 1763 in der *Ode to the Dryads* Spenser als brutal und unsittlich beschimpft:

Als Vicesimus Knox 1777 in dem *Essay on the prevailing taste in poetry* („Essays", Ausg. 1784, II 185 ff.) den Versuch machte, die beiden damals noch gleich stark gegeneinander strebenden Parteien der Romantiker und der Klassizisten zu gegenseitiger Toleranz zu bestimmen [1]), konnte er die gemeinsame Verehrung für Shakespeare, Milton und besonders Spenser bereits als eine geeignete Grundlage zur Verständigung geltend machen: „I cannot help thinking, his poetical ideas are confined, who has not observed with delight the sweet lines, the sweet language, the sweet fancy of Spenser; and who has not been charmed with the smaller pieces of Milton?" (p. 187). Ja, Spensers und Miltons Werke sollen sogar direkt eine Brücke bilden zwischen den beiden Richtungen: „Spenser and Milton drew not from a gothic model, but from the polished Italians, who, though they had lost some of the purity and simplicity of ancient Rome, yet retained much of her elegance" (p. 187). — Diese Friedensrufe eines Schriftstellers, der trotz der zur Schau getragenen Unparteilichkeit im Grunde seines Herzens durchaus klassizistisch gesinnt war [2]), lehren, daß die konservative Partei bereits in ihren eigenen Reihen

---

„We haunt not that licentious grove,
Where Spenser's desperate champions rove;
Your chaste ear loves not to be told
Of Blatant Beasts, of dread Despair,
With glaring eyes, with clotted hair,
And brutal chivalries of old."

Der Rezensent in der „Monthly review" vom Jan. 1764 war daraufhin „glad to find that the author agreed with him in disapproving the filthy images, and the loathsome, bloody allegories of the FQ."

[1]) „On one side are the lovers and imitators of Spenser and Milton, and on the other, those of Dryden, Boileau and Pope." — „Let both schools flourish and receive their due applause, nor let those, who have only acquired a taste for one, treat the other with contempt" (p. 187).

[2]) Im Essay Nr. 46 (I 209) wurde Shakespeare von Knox einer „unharmonious diction", eines „rugged and discordant style" geziehen. — Über seine Verhöhnung der alten Volksballaden vgl. Th. S. Perry, English literature in the 18th cent., New York 1883, p. 401—403.

sich Zugeständnissen an die neuen Anschauungen nicht mehr verschließen konnte. Bei Knox begegnen Kompromiß-Urteile wie: „The first dignities in the poetical commonwealth are preoccupied by such writers as Spencer, Milton, Dryden, and Pope“ (p. 376). Und der starrklassizistische Johnson, gegen den schon die Betonung der „sweetness“ von Spensers Sprache gerichtet war, wurde von Knox wegen der Nicht-Berücksichtigung Spensers in den „Works of the English poets“ (1781) heftig getadelt: „How can a work pretend to the comprehensive title of the body of English poetry, in which the works of Spenser and Shakespeare are omitted to make room for such writers as King or A. Philips?“ (p. 188f.).

„Dictator“ Johnsons hartnäckiges Ignorieren Spensers bei den „Lives“ und in den „Works of the English poets“ hatte vielfach, auch in seinem nächsten Kreise, Anstoß erregt; sogar der König Georg III. versuchte ihn 1780 zu einer Spenser-Biographie zu ermuntern[1]). Aber eine solche Arbeit lag ihm, der mit seinen Anschauungen völlig in der Queen-Anne-Zeit wurzelte, ganz und gar nicht. So wandte er bald buchhändlerische Rücksichten, bald die Spärlichkeit des erhaltenen Materials vor, um sich der lästigen Aufgabe zu entziehen. Erst Todd konnte 1805 demselben Könige die monumentale Spenser-Ausgabe zueignen, die ihm Johnson schuldig geblieben war.

Inzwischen hatten aber die zahlreichen Spenser-Ausgaben der fünfziger Jahre der nunmehr stetig anhaltenden Leselust des großen Publikums nicht genügt. 1778, 1795, 1798 und 1802 erschienen die Gesamtwerke Spensers in

---

[1]) Vgl. Memoirs of the life of Hannah More, by W. Roberts; new ed. 1838, p. 78: „Johnson told me, he had been with the king that morning, who enjoined him to add Spenser to his Lives of the poets. I seconded the motion; he promised to think of it, but said, the booksellers had not included him in their list of the poets.“ — Ferner Todd I, Pref. (4).

Neudrucken[1]). Sonderbar ist es, daß auch Spensers satirische Dichtung „Prosopopoia, or mother Hubberds tale“ i. J. 1784 einen Separat-Herausgeber fand[2]).

Auch an zeitgemäßen Bearbeitungen fehlte es nicht. 1779 erschien eine zweibändige Prosa-Paraphrase *Prince Arthur, an allegorical romance: the story from Spenser*[3]). Und 1783 mußte sich die FQ gar eine Zurechtstutzung in modische Blankverse gefallen lassen[4]), wie man sie 100 Jahre früher zu „heroic couplets“ verwässert hatte.

2. Nachzügler der „Imitations of Spenser“[5]).

Auch die „Spenser-Nachahmungen“ wurden immer wieder in den verschiedenen populären Sammelwerken abgedruckt, und es kamen sogar einige Nachzügler dieser Gattung neu hinzu, die ihrem Charakter nach weit zurück in die vorhergehende Generation weisen. Für die kürzeren von ihnen bildete Pearchs „Collection of poems“ (1768) eine Sammelstätte.

---

[1]) 1778 in Bell's edition of the British poets, 12mo, Edinb.; 1795 in Dr. Andersons British poets, 8vo, Lond.; 1798 in Cooke's edition, 18mo, Lond.; 1802 in Dr. Aikins British poets, 12mo, Lond.

[2]) Politische Tendenzen scheinen bei der Veröffentlichung im Spiele gewesen zu sein: dem Neudruck ist eine scharf satirische Widmung an „the Hon. Charles James Fox“ von „George Dumpster, Esqu. M. P.“ voraufgeschickt. Cf. Todds Spenser I, LXXXVII.

[3]) Als Verfasser gibt Lowndes' Bibliographer's manual Alexander Bicknell an.

[4]) *Spenser's Fairy Queen attempted in blank verse.* Lond. 1783; reicht bis zu FQ I, 4; cf. Todd I, CLXXX. — Ob das von Southey (Commonplacebook, 4th ser., 312) verzeichnete „Specimen of the FQ in blank verse“ aus der „Monthly review“ 1774 ein Teil des gleichen Werkes ist, konnte ich nicht feststellen.

[5]) Nicht einsehen konnte ich zwei von Todd (I, p. CLXXXV) verzeichnete Werke: Hugh Downman, *The land of the Muses, in the manner of Spenser*, Edinburgh 1768, und das anonyme *The land of Liberty, an allegorical poem, in the manner of Spenser*, Lond. 1775.



An die unzulänglichsten Anfänge der „Imitations" gemahnt des schottischen Juristen und einst gefeierten Briefschreibers William Melmoth *Transformation of Lycon and Euphormia* (Pearch II 142—48). Die Sprache der 19 Spenserstanzen kann in ihren rohen, häufig unsinnigen Archaismen[1]) nur mit Akensides „Virtuoso" verglichen werden. Der Stoff gebärdet sich antik-pastoral und endet mit einem ganz unvermittelten Sprung in die ovidischen Metamorphosen: Lycon, ein gehässiger, geiziger Schäfer des Altertums, verzögert aus purer Bosheit die Hochzeit seiner Tochter Pastora mit einem braven, armen Hirten so lange, bis die Leidenschaft der Liebenden sich vorzeitig ihr Recht nimmt, und verstößt daraufhin die Tochter, die jedoch von dem gütigen Euphormius hilfreich aufgenommen wird. Zeus selbst vollzieht hierauf ein Lohn- und Strafgericht: Euphormius wird als Stern an den Himmel versetzt, Lycon dagegen in das wohlbekannte „Blatant Beast" verwandelt.

Wie Melmoth an die formalen, so knüpfte Thomas Denton im *House of Superstition. A vision*[2]) (zuerst 1762 in Gilpins „Lives of the reformers" erschienen) an die allegorischen Spenser-Nachahmungen an. In 13 Priorstanzen mit ganz geringen Archaismen werden unter der Form eines Traumes die Irrlehren der katholischen Kirche in Gestalt von kärglich skizzierten Allegorien dargestellt; ihr Wohnsitz ist „a gothic dome, with the grey rust of rolling years o'erspred". Der taube Pförtner Prejudice (auf Spenser und Thomson zurückweisend) reicht giftige Weine; „hoodwinkt Ignorance" sieht überall Gespenster, „Error, in borrow'd white array" lauert in künstlichem Zwielicht; und „Tyranny"

---

[1]) Besonders großer Unfug wird mit der Endung -en getrieben, die sogar an Präterita angehängt wird: „Tho' blame in her not Malice moten spy"; „then out he hurlen forth his daughter fair".

[2]) Pearch I, 85—90. — Schon 1754 war von Denton eine theologisch räsonierende Spenser-Nachahmung „Immortality, or the consolation of human life" erschienen (Dodsley V 243).

gibt die Bibel nicht aus den Händen; auch „meagre Penance, in sackcloth clad", und der „lazy lubbard Coelibat" werden vorgeführt, und „Persecution wakes into living flame large heaps of fire". Zuletzt erscheint „Truth", „a lovely maid in beauty's bloom", und vernichtet den Zauberspuk. So wird jede Allegorie wenigstens durch einen konkreten Zug gekennzeichnet.

Gleichfalls allegorisch, aber womöglich mit noch ärmeren Mitteln schilderte der sonst nicht nachweisbare Charles Emily (den aber Southey in der Cowper-Ausg. II 181 unter den frühverstorbenen, hoffnungsvollen Talenten aufführte) in dem moralisierenden Gedichte *Death* (Pearch I 15—24) die Formen des Todes. Dem Giant Oppression (an Orgoglio erinnernd) folgen „a thousand maladies" wie „swol'n Hydrop", „the northern Scurvy", „bookish Asthma", „grim Suicide" (cf. Spensers Despair), „the dog Hydrophoby" und viele andere; nur die Syphilis wird ein wenig anschaulicher gezeichnet: „the shunned hag . . . O'er dog-eyed Lust the tort'ring scourge abhor'd shakes threatning". Das Motiv der Krankheitsschilderungen mag auf Thompsons „Sickness" zurückgehen. Die Form ist sonderbar: Die 18 vierzehnzeiligen Strophen haben das Reimschema der shakespeareschen Sonette; nur der sechshebige letzte Vers stellt die Verbindung mit der Spenserstanze her. Die Sprache hat nur ganz verschwindende Archaismen, doch verraten lange, vollklingende Adjektiva, die der Darstellung etwas Düsteres geben sollen, das Vorbild Spensers.

Im Vergleich zu diesen literarischen Niederungen steht William Julius Mickles *Concubine* (1767) auf beachtenswerter Höhe. Mickle gehörte zu jener nicht geringen Zahl von Dichtern, deren literarische Laufbahn durch Spenser den ersten Anstoß erhielt. Schon mit 13 Jahren begeisterte er sich an der FQ und fühlte den Ehrgeiz, Ähnliches zu schaffen. 1763, als 28jähriger, teilte er dem Mäzen Lord Lyttleton den Plan zu einem Gedichte mit, das

Humes günstige Meinung von Mohamedanismus und Katholizismus widerlegen und die „Höhle des Deismus" heißen sollte. In dieser schauerlichen Höhle, in der man unschwer die „Höhle des Irrtums" (FQ I, 1) wiedererkennt, sollten die verschiedenen Religionen nebst zugehörigen Tugenden und Lastern „personifiziert und in Handlung gebracht" werden; das Ganze (bemerkt Mickle) würde sich „wie von selbst nach Spensers Manier gefügt haben"[1]).

Statt der Vollendung dieses Planes lieferte Mickle 1767 ein merkwürdiges erzählendes Gedicht *The concubine. In the manner of Spenser* (Chalmers XVIII 540—552), 1778 in der zweiten Ausgabe „Syr Martin" betitelt; es besteht aus zwei Gesängen und umfaßt als längste der bisherigen „Spenserian imitations" 160 Spenserstanzen. Heterogenstes ist in diesem Mischlingswerke zusammengekoppelt. Der Stoff mutet zunächst ganz an wie ein fieldingsches Sittengemälde. Der reiche Landjunker Syr Martin, der sich zur Buße einer Jugendtorheit mit einem ungebildeten Bauernmädchen Kathrin verheiratet hat, kommt durch den Einfluß dieser höchst ordinären Frau, die jeder edlen Geselligkeit den Garaus macht, so sehr geistig herunter, daß er schließlich (und hier läuft die Geschichte in der Mitte des zweiten Gesanges plötzlich als Allegorie weiter!) unter die Macht der Nymphe „Dissipation" gerät; diese ist, ganz ähnlich wie Spensers Amoret, ein Kind des Westwindes und einer Nymphe der Diana; mit ihrem Diener „Selfimposition" treibt sie allmählich ihre Opfer in die „Cave of Discontent", in der sich Scharen von Mißvergnügten beisammen finden, die skurril geschildert werden.

Weshalb der Verfasser einen so seltsamen Vorwurf gerade „in Spensers Stil" geschrieben hat, setzt er in dem stark an Shenstones Programm erinnernden Vorwort zur zweiten Ausgabe auseinander: „The author will only say, that the fulness and wantonness of description, the quaint simplicity, and above all, the ludicrous (!), of which the

---

[1]) Vgl. Kosegartens „Brittisches Odeon" II 99—100.

antique phraseology and manner of Spenser are so happily and peculiarly susceptible, inclined him to esteem it not solely as the best, but the only mode of composition adapted to his subject". Die recht lebendig darstellende Dichtung enthält demgemäß anmutige, farbige Landschaftsschilderungen;[1]) ein langes malendes Blumenregister nimmt eine wohlbekannte Gepflogenheit Spensers auf; die spenserische „Einfalt" scheint durch derbes, realistisches Detail angedeutet zu sein, und „the ludicrous" ist in den sehr dicht gesäten altertümlichen Wörtern vertreten, zu deren Erklärung ein umfängliches Glossar benötigt war.

In diesem einzigen Punkte (in der komischen Verwendung des spenserischen Wortschatzes, wofür übrigens „Syr Martin" das letzte Beispiel innerhalb der vorromantischen Zeit bietet) zeigt sich Mickle noch von den „Spenserian imitations" der vorhergehenden Generation beeinflußt, während er sonst sich spenserische Eigentümlichkeiten auf eigne und neue Weise zunutze macht.

Denn die Zeit der „Spenserian imitations" in der engen Bedeutung, wie sie sich seit den dreißiger Jahren gebildet hatte, war nunmehr vorüber. Mit der vorromantischen Generation kam eine allgemeine Abneigung gegen Nachahmungen auf. Youngs Weckruf „Born originals, how comes it to pass, that we should die copies?"[2]) entsprach einer allgemeinen Stimmung der Zeit. Die „Spenserian imitations" hatten für zarte Keime eine Ausdrucksmöglichkeit geschaffen, als die der Konvention zuwiderlaufenden Tendenzen noch zu schwach waren, um sich in einer selbständigen, originalen Form zu äußern. Jetzt aber brauchte die erstarkte romantische Bewegung keine literarischen Stützen mehr, um sich außerhalb der klassizistischen Tradition zu stellen. Man wollte aus eigenen Mitteln die neuen Eindrücke darstellen, für die sich die Augen geöffnet hatten.

[1]) Syr Martins Schloß liegt Spenser zu Ehren am Ufer des Mulla-Flusses.

[2]) *On original composition* 1759; cf. Beers 388; Shsp.-Jb. XXXIX 26.



3. Allgemeine Ausbreitung gewisser spenserischer Motive.

Die Einflüsse Spensers auf die Dichtung der Vorromantik beschränkten sich demnach nicht, wie im wesentlichen in der voraufgehenden Periode, auf eine fest umschriebene Gattung von „imitations", sondern sie ergossen sich jetzt in unzähligen, oft schwer erkennbaren Rinnsalen über das gesamte Gebiet der Literatur.

Bei gewissen durchgehenden Motiven, die einen typischen Bestandteil der Literatur des ausgehenden 18. Jh. bilden, kann man das Einwirken Spensers durchaus nicht in jedem einzelnen Falle erweisen, obwohl unzweifelhaft von Spenser der erste Anstoß gegeben war.

So soll hier nur summarisch festgestellt werden, daß z. B. die vielen schaurigen Wälder, die zuerst in den „Spenserian imitations" wieder auftauchten und jetzt, zumal in den Romanen, immer häufiger wurden, im Grunde auf die FQ zurückgehen: der Wald des Irrtums (FQ I, 1), die Behausung des „Despair" (FQ I, 9) und des Mammon (FQ II, 7) boten eindrucksvollste Urbilder schreckhafter Waldgründe[1]). Der geisterhafte, todkündende Schrei des Käuzchens ist darin bei Spenser wie im 18. Jh. ein unerläßliches Requisit. Es ist charakteristisch für die Vorromantik mit ihrer Bevorzugung der Nachtseiten des Gemüts, der Melancholie und des Schreckens, daß sie sich mit Vorliebe an die düsteren Naturbilder bei Spenser hielt; erst die Hochromantik bewirkte ein Neuaufblühen der entzückungsvollen, an Licht und Farbe sich berauschenden Landschaftsparadiese, in deren Schilderung Spenser nicht minder Meister war.

Auch typische Figuren der Vorromantik nahmen ihren Weg aus der FQ. Spenser, obwohl selbst ein streitbarer Protestant, hatte doch ein lebhaftes Gefühl für die künstlerische Verwendbarkeit katholischen Milieus. An zwei

---

[1]) Vgl. Brandl, Herrigs Archiv CIII 389.

entscheidenden Stellen der FQ (I, 10. VI, 5. 6.) gaben fromme Eremiten Zuflucht und Heilung von den seelischen Qualen des Weltlebens. So geschah es nicht ohne Zutun der FQ, daß sich in der Vorromantik eine Rehabilitation des Mönches vollzog. Mit dieser ausgesprochenen Tendenz konnte Chatterton seinen Entschluß, die Aella-Stücke zu veröffentlichen, begründen: „The motive that actuates me to do this is to convince the world that the monks (of whom some have so despicable an opinion) were not such blockheads as generally thought" (Chatterton, ed. Skeat II 20).

Die Lyrik jener Zeit ist voll von elegischen Darstellungen friedlicher, weltferner Einsiedeleien[1]). Die Mode, auch Gärten mit „hermit's cells" auszustatten, für die es doch in der Wirklichkeit gar keine Rechtfertigung mehr gab, wurde schon berührt (p. 155). Auch die neuentstehende volkstümliche Balladendichtung bediente sich gern des idyllischen Rahmens einer im Walde verlorenen „hermitage", obwohl die echte Volksballade von so gefühlvoller Auffassung des Eremiten nichts weiß: Goldsmiths „Edwin and Emma" (1766) und Percys „Friar of orders gray" verdankten diesen Zügen ihre ungemeine Verbreitung und Nachwirkung.

Die bei Goldsmith und Percy eingeführte Gestalt des

---

[1]) Ein einziger Band (IV) von Pearchs Collection enthält folgende Stücke: „Inscription upon a hermitage" (p. 23); Beattie, „The hermit" (p. 71); „Sonnet, written at the hermitage at Aldersbrook" (p. 117); „The hermite's addresse to Youth" (p. 171). Th. Warton schrieb „An inscription in a hermitage at Ansley-Hall" (Mants Ausgabe I 99 bis 103). Andere Beispiele bei Beers 186. Johnson, der Antiromantiker, verlachte vierschrötig die Eremiten-Begeisterung in dem bekannten Epigramm, wo ein „Hermit hoar, in solemn cell" einem sentimental schwärmerischen Frager drastisch antwortet: „Come, my lad, and drink some beer!" Cowper mußte in „The moralizer corrected" (1794; Globe-ed. 316) bereits der Trivialität des Eremiten-Motivs Rechnung tragen:

„A Hermit (or if 'chance you hold
That title now too trite and old),
A man once young . . ."



verkleideten Einsiedlers weist schon hinüber auf den in Mönchsgewand auftretenden teuflischen Verführer und Verderber, eine Figur, die Spenser aus Ariost entlehnt, aber selbst im „Archimago" bedeutend vertieft und dauernd der englischen Literatur einverleibt hatte. Dieser Typus, der schon in Mendez' „Squire of Dames" angedeutet war, kam in dem Schauerroman von neuem zur Entfaltung: so naht sich in Lewis' *Monk* (1795) der Leibhaftige dem Mönche Ambrosio zunächst als Kapuziner, um ihn dann in neuer Metamorphose als lockendes Mädchen zu verführen. In Mrs. Radcliffes *Italian* (1797) gibt sich ein Mönch nach außen hin als untadeliger Asket, ist aber in Wahrheit ein ruchloser Wüstling.

Übrigens zeigten, auch abgesehen von den falschen Mönchen, Personal und Begebenheiten des Schauerromans eine gewisse äußerliche Berührung mit Spenser. Die von rohen Bösewichtern bedrängten Damen, deren makellose Tugendhaftigkeit ihre einzige Waffe ist; die ihnen zu Hilfe kommenden kühnen Ritter in schimmernden Rüstungen; die edlen Eremiten; die phantastischen Schlösser; die unheimlichen Höhlen und manche magischen Erscheinungen waren aus der FQ bekannt. Und Clara Reeve versuchte ja in *The progress of romance* (1785) Spenser an die vage Gattung des „gothic romance" anzuknüpfen, auf die der Schreckensroman sich zu gründen meinte[1]. Aber im ganzen hat Spenser mit der theatralischen Blut- und Gespenster-Phantastik dieser Romane doch nichts Gemeinsames, und man kann höchstens sagen, daß ein allgemeiner Eindruck des Ritterlichen und des Wunderbaren, wie er von der FQ ausging, die Gemüter der breiten Leserschaft für gröbere Ausbeutung derselben Stoffsphäre empfänglich gemacht hatte.

---

[1]) „Spenser owes perhaps his immortality to it [nämlich der „gothic romance"]; it is the gothic imagery that gives the principal graces to his works . . . Spenser has made more poets than any other writer of our country" (Ich gebe das Zitat nach Beers 244).

Bemerkenswert ist, daß Horace Walpole, der 1764 mit dem *Castle of Otranto* die Gattung schuf, sich zwar wiederholt mit der FQ befaßte[1]) und auch einmal Spenser als „a true poet" bezeichnete[2]), aber ihn doch im großen ganzen mit unverhohlener Geringschätzung behandelte[3]). Wertvoll war Spenser ihm eigentlich nur, insofern ihm die FQ manche Fingerzeige für seine architektonischen und kunstgewerblichen Liebhabereien lieferte[4]).

4. Spenser-Nachwirkungen bei einzelnen Dichtern.

In der vorromantischen Periode gewann Spensers Einfluß nicht nur an Allgemeinheit; mehr als früher sind auch einzelne Dichter auf das Entschiedenste durch ihn bestimmt. Voran stehen unter ihnen diejenigen, deren Schaffen vorzugsweise an das Mittelalter oder an volkstümliche Motive anknüpft, d. h. die eigentlichen Vorboten der Hochromantik.

Horace Walpole hatte 1769 in einem (dann nicht abgesandten) Briefe die angeblichen Rowley-Dichtungen skeptisch als „poetry so resembling both Spenser and the moderns" bezeichnet (Letters VII 301). In der Tat hat es sich immer deutlicher herausgestellt, wie tiefgehend Thomas Chatterton von Spenser beeinflußt ist.

Die wunderliche äußere Form, die Chatterton für seine bezeichnendsten Dichtungen wählte, ist durchaus nicht

---

[1]) Cf. Walpole's Letters, ed. Toynbee, 1904 (16 vols.), III 56 (13. Juni 1751); XIV 204 (4. Sept. 1789): „I have been dipping into Spenser again, though he is no passion of mine".

[2]) Letters XV 343 (4. April 1795); in demselben Briefe wiederholt er die nämlichen Einwände gegen die Spenser-Stanze, die schon Johnson im „Rambler" erhoben hatte.

[3]) Letters XII 274 (25. Juni 1782) nennt er Spenser „John Bunyan in rhyme".

[4]) Letters VI 198 (9. März 1765): „I am almost afraid I must go and read Spenser and wade through his allegories, and drawling stanzas, to get at a picture"; vgl. auch die Einladung an Th. Warton, nach Strawberry Hill zu kommen: „You might play at fancying yourself in a castle described by Spenser" (V 238; 21. Aug. 1762).

mit den obligaten archaistischen Spielereien der „Spenserian imitations“ zu vergleichen. Das Altertümeln war ihm, der sich von früher Kindheit an in eine abgöttisch verehrte mittelalterliche Phantasiewelt eingesponnen hatte, heiliger Ernst und innerlichstes Bedürfnis. Jedes alte Wort von dunklem Sinn hatte für ihn etwas geheimnisvoll Ehrfurchtgebietendes, und diesen Reiz wollte er auch in seine eigenen Dichtungen legen. Da nun, nach Skeats Feststellungen[1]) Spenser der älteste englische Dichter war, von dem Chatterton genauere Kenntnis besaß, so gab ihm Spensers Sprache das hauptsächlichste Vorbild für die Rowley-Sprache, deren Wortschatz er freilich aus gelehrten Glossaren wie Kersey, Bayley, Speght mächtig aufschwellte und deren Schreibung er mit üppigem Buchstabenballast verschnörkelte; einzelne Wörter und Wendungen aber lassen sich ohne Spenser gar nicht erklären[2]). Auch in der Metrik schien ihm das Reiche, Prachtvolle am besten seinem an gotischer Architektur genährten Ideale zu entsprechen, und so konnten ihm wiederum spenserische Strophenformen die meiste Anregung bieten. Der größte Teil der *Aella*-Dichtung, ferner *English metamorphosis*, die zweite *Battle of Hastings* und die I. und III. *Eclogue* verwenden eine selbständige zehnzeilige Umformung der Spenser-Stanze mit dem Schema $\overset{abab\ bcbc\ dd}{5 \text{———} 6}$. *The storie of William Canynge* ist in einer sechszeiligen Strophe $\overset{abab\ cc}{5\text{———}}$ geschrieben, die Spenser z. B. in den „Tears of the Muses“ und der Dezember-Ekloge aufwies. Einige kürzere Stücke gebrauchen das gleiche Schema unter Erweiterung der letzten Zeile zu

---

[1]) Chatterton's Works, ed. Skeat, 1891, II, XXVII.

[2]) „amield“ (Tournament st. 1) erklärt sich aus Spensers „aumayld“ (z. B. FQ II, 3, 27), das in dieser Form auch von Chatterton (Eclogue II, st. 5) verwendet wird. — „The lording toad“ (Tournament 8) ist unverständlich ohne Skeats Hinweis auf Shep. Cal. XII, 70 und die dazu gehörige Glosse von E. K. — Der Ausdruck „the manhood of the year“ für „Sommer“ (Ballad of charity 1) stammt gleichfalls aus Shep. Cal. XII.

einem Alexandriner im Anschluß an die FQ-Stanze. Den siebenzeiligen „Rhyme royal", den nicht nur Chaucer, sondern auch Spenser (in den Hymnen) benutzte, zeigen die *Entroductionne* (Skeat II 27) und (wiederum mit sechshebigem Abschluß) *The ballad of charity.* Und für die Ottave rime des *Letter to Canynge* (II 24) konnten nur Spensers „Virgils gnat" und „Muiopotmos" als Vorbilder gedient haben.

Zu den stofflichen Einflüssen leitet das Fragment *Sancte Warbur* (II 264/5) über, das 1769 unter der Bezeichnung „Imitation of our old poets", also als Spenser-Nachahmung erschien. Die vier achtzeiligen Stanzen schildern ein phantastisches Schloß in schwerer Darstellung mit vielen malenden Adjektiven.

Die Freude an bewegten Schlachtenschilderungen, die Chatterton in *Aella* und besonders in der *Battle of Hastings* an den Tag legte, wurde gewiß zunächst durch Volksballaden wie Chevy-chace usw. geweckt; allein seine Darstellung ahmt nicht die sprunghafte Wortkargheit der echten alten Lieder nach, sondern schließt sich, wozu schon die langen Strophen führen mußten, an die umständlicheren, gern in Gleichnissen usw. verweilenden Kampfesszenen der FQ an. Auch das *Tournament* und *The unknown knight* mit ihrer hellen Lust an dem bunten ritterlichen Zeremoniell weisen auf dieselbe Vorlage hin. Ebenso konnte Chatterton sich bei den ausführlichen Kostüm- und Waffenbeschreibungen, die liebevoll jedes Detail umfassen, an Spenser halten, der seine eigene Zärtlichkeit diesen dekorativen Dingen gegenüber im „Muiopotmos" launig parodiert hatte. — Der großzügige dichterische Abriß britannischer Urgeschichte (FQ II 10) lieferte Chatterton den Stoff zu der *English metamorphosis*, in der die Verwandlung der Nymphe Sabrina und des Königs Humber in die Flüsse Severn und Humber erzählt wird. Aus dem gleichen Buche der FQ (II, 10, 66) entnahm er für seine „Battle of Hastings" (I 32) die Angabe über den Verrat des Hengist. — Im *Romaunte of the cnyghte* (II 192) kopierte er eine typische Situation der FQ: die

Rettung einer schönen „damosel“ vor den Zumutungen eines Bösewichts durch einen wackeren Ritter. — Durch die FQ wurde Chatterton auch dazu geführt, die „Elfin-fairies“ für ein charakteristisches mittelalterliches Dichtungsmotiv zu halten und demgemäß oft zu verwenden (z. B. Aella 116. Hastings I, 23. 48. Elinoure and Juga 5). — Im Landschaftlichen wetteiferte Chatterton mit Spenser in prangenden Gemälden des Morgens[1]). Eine farbensatte Beschreibung des personifizierten Herbstes mit seiner frohen Fruchtfülle[2]) geht auf die Prozession der Jahreszeiten in FQ VIII, 7. 30 zurück.

In Vergleichen war Chatterton besonders reich und glücklich, und es scheint, als ob er diese ornamentale Seite seiner Dichtung bewußt gepflegt hat[3]), im Unterschiede von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Er verdeutlicht nicht nur häufig eine einzige Vorstellung durch mehrere kurze Vergleiche[4]), sondern spinnt auch gern ein Gleichnis zu einem selbständigen Episodenbildchen aus[5]): beides hatte er von dem bilderfrohen Spenser gelernt. Auch ihrem Inhalte nach lassen sich Chattertons Gleichnisse, die fast durchgehends dem Hirten- und Tierleben entnommen sind, zumeist leicht auf Spenser zurückführen. Chatterton scheut sich durchaus nicht vor der Verwendung abgenutzter Ver-

---

[1]) Besonders schön und ausgedehnt: Aella st. 94. 136. Hastings II, 22.

[2]) Aella st. 32—33. Diese Beziehung fand Arthur Salmon, Poet-lore IV 597.

[3]) Als Chatterton brieflich die Aella-Stücke an Dodsley empfahl, machte er besonders darauf aufmerksam: „The similes [are] judiciously applied“ (Skeat II 20).

[4]) Je drei kurze Bilder malen Aellas Kampfesungestüm (Aella st. 95. 96); gar vier Gleichnisse werden aufgewandt Aella st. 84; vgl. ferner Hastings II, 46. — Durch 50 Zeilen hindurch wird Kenewalchas Schönheit in immer neuen kurzen Bildern veranschaulicht (Hastings II, 40—44), ganz nach Art der Schilderung Belphoebes (FQ II, 3, 22—31).

[5]) z. B. Hastings II, 9 (Hirt und Wolf); Hastings II, 20 (Erdbeben); Hastings I, 23 (Verwüstung durch den überschwemmenden Fluß; ähnlich wie FQ II, 11, 18).

gleiche[1]); aber wie Spenser versteht er es auch, ihnen durch irgendeine frische realistische Einzelheit neues Leben einzuhauchen.

Eine einzelne mittelalterlich-romantische Figur, die auch bei Chatterton eine große Rolle spielt, wurde von dem Schotten James Beattie in den Mittelpunkt seiner sehr erfolgreichen Dichtung *The minstrel* (Canto I 1771; Canto II 1774)[2]) gestellt. Southey schätzte den Einfluß, den dies Werk auf die heranwachsende hochromantische Jugend ausübte, ungemein hoch ein: „No poem has ever given more delight to minds of a certain class, and in a certain stage of their progress“ (Southey's Cowper II 180). Und Cowper gestand in einem Briefe vom 25. Apr. 1784: „Beattie is become my favourite author of all the moderns“ (Southey V 27). — Die Wurzeln solches tiefdringenden Erfolges lagen darin, daß im „Minstrel“ zum ersten Male die drei bis dahin getrennt nebeneinander laufenden Quellen der romantischen Strömung, Spenser, Percy und Ossian, organisch in einem Punkte zusammenflossen. Den Anteil Spensers gilt es hier auszusondern. Schon formal stellte der „Minstrel“ ein weitragendes Vorbild auf: hier wurde endlich einmal die unverwässerte Spenser-Stanze in einem längeren Gedichte vollkommen der modernen Sprache dienstbar gemacht, ohne alle altertümelnden Behelfe. Hier setzte der Siegeszug der Spenser-Stanze recht eigentlich erst ein, deren lebensvolle Architektur nun auch solchen Dichtern sich erschloß, die zu Spenser keine unmittelbare Fühlung besaßen: Burns, Campbell, Byron gehören unter ihre Zahl. — Unter den Gestalten des Werkes tritt außer dem „Minstrel“ Edwin selbst (dessen Stammbaum natürlich auf Percy weist) nur sein Lehrmeister hervor, ein Eremit, der den eben dem Knabenalter entwachsenden Dichter mit schlichter, frommer Weisheit erfüllt. Dieser

[1]) Besonders oft: Überfall des Wolfes auf die Schafherde; Eiche vom Blitz zerschmettert.

[2]) Beattie, Poetical works, Aldine edition, p. 1—61.

milde, in traulicher Waldeinsamkeit genügsame Greis steht zu dem hilfreichen Einsiedler aus FQ VI, 5—6 in engster Verwandtschaft, — wie denn überhaupt Beatties Werk von dem linden, pastoralen Charakter des letzten Buches der FQ am stärksten beeinflußt ist. Direkte Beziehungen erhärten dies. Der junge Minstrel erlebt die Vision eines Elfenfestes so gut, wie Calidore auf Mount Acidale Zeuge des lieblichen Feenreigens sein durfte (FQ VI, 10). Und wie Calidore in den friedlichen Hirtenfluren ein heilsames Gegengewicht gegen die Verworrenheit höfischer Überkultur findet, so wird Edwin von Anfang an dem ehrgeizigen Weltgetriebe ferngehalten und ganz in der Natur, aber auch schon durch die Natur erzogen. Immerhin ist es bei Beattie im wesentlichen die Schönheit der Landschaft, die auf das junge Gemüt wirkt, und obwohl in Höhlen und Unwettern ossianische Wildheit hereingrollt, stehen doch die anmutigen, lichten Seiten des Naturlebens im Vordergrunde. Sonnenaufgangsschilderungen, denen Spenser immer wieder neue Reize der Anschauung und des bildlichen Ausdrucks abgewann, nehmen auch bei Beattie breiten Raum ein; und die von Spenser mit wachen Ohren vernommenen Harmonien in den Naturstimmen des Waldes verstand auch Beattie nachzuhören. So drängen hier manche Vorklänge der Hochromantik ans Licht.

Ähnliche Anregungen wie Beattie holte sich der schottische Dorfschulmeister Alexander Ross für seine ländliche Verserzählung *The fortunate shepherdess*[1]) (1768) aus Spenser. Diese bescheidene Reimpaardichtung, die in ihrer Wirkung ganz auf die nächste nordschottische Heimat beschränkt blieb, hat Ramsays „Gentle shepherd" zum stilistischen Vorbilde, verwertet aber, wie Longmuir[2]) zeigte,

---

[1]) Unter dem Titel *Helenore; or the fortunate shepherdess: a poem in the broad Scotch dialect* neu herausgegeben von John Longmuir, Edinburgh 1866.

[2]) p. 92—95 seiner Ausgabe.

mannigfache Motive aus der FQ, zumal aus der Pastorella-Geschichte des sechsten Buches. In der zweiten Ausgabe (1778) kam noch eine Feenvision der einen Heldin Bydby hinzu[1]), die ebensogut aus Beatties „Minstrel" wie direkt aus der Calidore-Episode FQ VI, 10 herstammen kann. Jedenfalls aber zeugt die in diesem schottisch-bäuerlichen Milieu sehr wunderliche Verwendung von spenserischen Namen wie Helenore (cf. FQ III, 9), Colin (cf. FQ VI, 9), Rosalind (cf. Shep. Cal.; bei Ross ein Männername!), Ralph (cf. Roffy Shep. Cal. IX 201), Ollimund (cf. Ollyphant FQ III, 11) deutlich für Ross' genaue Vertrautheit mit Spenser.

Es ist auffällig, daß Robert Burns, der Beattie und Ross sehr hoch schätzte, in seiner eigenen Dichtung so verschwindend wenige Spenser-Spuren zeigt. Zwar wissen wir, daß er schon in seinem Vaterhause neben den andern englischen Klassikern auch Spenser kennen lernte. Und als ihm 1786 Dunbar eine mehrbändige Spenser-Ausgabe geschenkt hatte, bezeugte er seine besondere Freude gerade über diese Gabe: „In justice to Spenser I must acknowledge that there is scarcely a poet in the language could have been a more agreeable present to me[2])." Noch nach vier Jahren kam er darauf zurück: „I often take up a volume of my Spenser to realize you to my imagination[3])." Die Spenser-Stanze hat er wenigstens zweimal erprobt: 1784 in *Stanzas in the prospect of death*[4]) und 1785 in *The cotter's Saturday-night*[5]). Dabei ist freilich direkter Einfluß Spensers um so weniger zu erweisen, als Burns in der Bekennerdichtung *The vision*[6]) seiner Abhängigkeit von den Spenser-Nachahmern Beattie, Thomson, Shenstone warmherzigen

[1]) Cf. Longmuir p. 56 f.
[2]) Burns' Life and works, ed. Chambers-Wallace, 1896, II 96.
[3]) Chambers-Wallace III 146.
[4]) Chambers-Wallace I 116.
[5]) Chambers-Wallace I 196.
[6]) Chambers-Wallace I 255.

Ausdruck verlieh. Auch seine wiederholte Verwendung des längst Allgemeingut gewordenen Eremitenmotives[1]) beweist nichts Bestimmtes. Und so werden sich die direkten Spenser-Nachklänge in seiner Lyrik wohl auf die beiden von O. Ritter[2]) gefundenen Stellen beschränken: der allegorische Aufzug der Jahreszeiten in *The briggs of Ayr* stammt vermutlich aus FQ VII, 7, 28—31[3]), und die berühmten Zeilen in der *Epistle to Davie*:

„The heart aye's the part aye
That makes us right or wrang"

erinnern auffallend an FQ VI, 9, 30:

„It is the mynd that maketh good or ill,
That maketh wretch or happie, rich or poor".

Von denjenigen Dichtern der vorromantischen Zeit, die den Zusammenhang mit der klassizistischen Tradition reiner zu bewahren strebten, hat sich der bedeutendste, William Cowper, von Spenser völlig ferngehalten. In seinen Werken begegnet Spensers Name überhaupt nur einmal und ganz nebensächlich[4]). Auch von Nachwirkungen zeigt sich nicht die leiseste Spur. Seine intimen Naturbilder sind von einem ganz unspenserischen Rationalismus getragen. In kalten, winterlichen Landschaften, die Spenser fast gar nicht kennt, fühlt er sich vorzüglich heimisch. Auch

---

[1]) z. B. „Despondency", st. 4: „Than I, no lonely hermit plac'd Where never human footstep trac'd Less fit to play the part". — „The vision", st. 14: „Auld hermit Ayr staw thro' his woods On to the shore." — st. 20: „Thro' many a wild romantic grove, Near many a hermit-fancied cove (Fit haunts for friendship or for love In musing mood)."

[2]) Quellenstudien zu Burns, Palaestra XX, 1901, p. 65. 135.

[3]) Namentlich berührt sich Burns' „yellow Autumn wreath'd with nodding corn" mit Spensers Versen:

„Then came the Autumne all in yellow clad . . .
Upon his head a wreath that was enrold
With ears of corne . . ."

[4]) Cowpers Works, ed. Southey, XV 323. Cowper bemerkte zu Par. lost II 666, Milton könne die Allegorie des Todes nicht aus Spenser haben. Cf. Willy Hoffmann, Cowpers Belesenheit, Diss. Berl. 1908, p. 8.

formal weist Cowper eher rückwärts als vorwärts: er ist der letzte bedeutende Dichter, der in größeren Werken mit miltonschen Blankversen und popeschen „heroic couplets" auskommt und auch sonst sich streng auf anerkannte, klassizistische Versmaße beschränkt.

Die saubere Gelehrtenpoesie des großen Orientalisten William Jones[1]) folgte formal mit ihren sehr korrekten „heroic couplets" dem Muster Popes, nahm aber inhaltlich allerlei Anregungen von spenserischen Allegorien und Lustgärten auf. In dem 1762 geschriebenen Gedichte *Arcadia* (Works X 281—300) gab er eine verspätete literarhistorische Allegorie zu der Pastoralfehde zwischen Pope und Ambrose Philips v. J. 1708. Als Quelle bezeichnet Jones selbst Addisons „Guardian" Nr. 32. Die Schwestern Daphne und Hyla verkörpern die beiden Richtungen der Pastoraldichtung: die höfisch-verfeinerte und die ländlich-einfachere. Ihr Vater Menalkas (= Theokrit) veranstaltet ein Dichterwettsingen um die Tochter, wobei Tityrus (= Vergil) die Daphne und Colin (= Spenser) die Hyla erringt. Wackere Erben entsprießen den Bünden: Alexis (= Pope) ist Daphnes, Colinet (= Gay) Hylas Sohn. Spensers Charakter ist, ähnlich wie 1615 in Brownes „Britannia's pastorals", in den liebenswürdigsten Zügen gehalten[2]). Das Gedicht ist überall mit mannigfachen Lesefrüchten aus Spenser verziert. — Die 1767 entstandenen *Seven fountains, an eastern allegory*, statten ein anscheinend orientalisches Motiv spenserisch aus. Unter zahlreichen anderen Allegorien treten die fünf Sinne auf und werden in einer üppigen erotischen Szene (wie FQ II, 12) zusammengefaßt. Verschwenderischer Bilderschmuck ist über das Ganze ausgegossen. — Dem Jahre 1769 entstammt *The palace of Fortune, an Indian tale*, ein Gedicht, das als Vorlage für Shelleys „Queen Mab"

[1]) Seine „Poems" erschienen zuerst 1772, erlebten mehrere Neuauflagen und gingen 1810 in Chalmers' Sammlung ein. Ich zitiere nach den „Works", Ausg. 1807.

[2]) Vgl. das Zitat bei Todd I, p. CXCIV.



interessiert[1]). Verschiedene allegorische Visionen zeigen außer Glory, Riches und Knowledge auch Pleasure in einer nach Spensers „Bower of bliss“ gearbeiteten Szene. Ein paradiesisches Blumeneiland, das alle irdischen Gelüste befriedigt, zuletzt aber ekle Übersättigung hervorruft, erinnert an Phaedrias Insel (FQ II, 5. 6).

Wesentlich klassizistisch gerichtet war auch, trotz seiner ostentativen Bewunderung für Chatterton und Beattie, die literarische Produktion William Hayleys[2]), dessen Dichtungen den breitesten und nicht einmal kurzlebigen Erfolg bei der großen Lesermasse dieser und der folgenden Generation davontrugen und deshalb einen sehr wichtigen Maßstab für den Stand des populären literarischen Geschmackes darbieten. Es ist durchaus ungerecht, wenn er in den Literaturgeschichten als charakterloser Pope-Epigone mit ein paar Worten abgetan wird: im Gegenteil legte er ein sehr interessantes Streben an den Tag, die neu in den Gesichtskreis tretenden romantischen Stoffgebiete in den Rahmen des überkommenen Schemas, wenn auch nur notdürftig, einzuzwängen. Als Kritiker rückte er in dem nach Popes Muster gereimten *Essay on epic poetry* (1782) von der konservativen Unentwegtheit eines S. Johnson entschieden ab; er hat für Spenser Worte der Anerkennung, wie sie auch damals noch außerhalb der romantischen Partei nicht selbstverständlich waren, und leistet sich ihm zuliebe eine kuriose Allegorie der „Allegorie“:

> „Now gentle Spenser, Fancy's fav'rite bard,
> Awakes my wonder and my fond regard;
> Encircling fairies bear, in sportive dance
> His adamantine shield and magic lance;
> While Allegory, drest with mystic art,
> Appears his guide; but promising to dart
> A lambent glory round his list'ning son,
> She hides him in the web herself has spun“. (III 172).

Er läßt seiner Bewunderung für Chatterton in einem langen

[1]) Cf. Koeppel, Englische Studien XXVIII 43 ff.

[2]) Zitiert nach den „Poems and plays“, 6 vols., 1785.

Exkurs frei die Zügel schießen und bezeichnet die rein moralisierenden Gedichte Popes als einen Mißgriff; freilich äußert er andererseits gegen die Einführung des Übernatürlichen in die epische Poesie schwere Bedenken: das sei stets gefährlich, und nur große Dichter dürften sich daran versuchen.

Daß er für sich selbst das Wagnis nicht für zu groß hielt, bewies sein Hauptwerk, das Epos *The triumphs of Temper* (1781), deutlich genug. In der Form mit den polierten, antithetischen „heroic couplets" streng klassizistisch, stellte es stofflich eine verwegene Mischung dar. Der zweite, vierte und sechste Gesang spielen in der eleganten Boudoir- und Gesellschaftswelt einer jungen Dame ganz nach dem Vorbild von Popes „Rape of the lock"; der erste, dritte und fünfte Gesang dagegen führen in danteske Tiefen und Höhen und zu phantastischen spenserischen Allegorien. — Die Hauptheldin Serena hat von der spenserischen Serena (FQ VI, 3—6) nicht nur den Namen, sondern auch den Charakter geerbt: beide verfallen in ihrer arglosen Fröhlichkeit Verleumdung und gehen mit heiterer Seelenruhe daraus hervor. Im ersten Gesang hat Serena die nächtliche Vision einer feenhaften Erscheinung, die sich als „Temper" oder „Sophrosyne" vorstellt und ihr ankündigt, daß ihre höllische Feindin Spleen, die durch Zauberei „in Demogorgon's hall" erzeugt sei (wie Spensers „Night" FQ I, 5, 22), Serenas Selbstbeherrschung schwer auf die Probe stellen werde. — In der folgenden Nacht (III. Gesang) erscheint Temper der Serena von neuem, um sie durch das Inferno der „Spleen" zu geleiten. Zuerst muß der schwarze, dicke „Gulph of Indolence" (aus Spensers „Lake of Idleness" FQ II, 6 entstanden) auf einem magischen Boot, das wie Phaedrias Nachen bei Spenser (FQ II, 6, 5) „selfmov'd" erscheint, passiert werden. Während der Überfahrt trennt sich Temper von Serena so bedeutungsvoll wie in der entsprechenden Partie der FQ der treu behütende Palmer von Guyon. Dann geht es zu dem finsteren Thron der „Spleen" selbst. Als Alle-

gorie war „Spleen“ nicht nur in Popes „Rape of the lock“, sondern auch schon kurz in der FQ I, 4, 35 unter dem Hofstaat der Hoffart hingestellt worden; Hayley jedoch hielt sich für ihre Darstellung und ihre Umgebung wesentlich an Spensers „Night“ (FQ I, 5). Ihren Thron umgeben vier Mächte, deren charakterisierender Stammbaum wie bei Spensers Allegorien gebucht wird; „Disease“ z. B. stammt von den Eltern „sickly Fancy“ und „sullen Sloth“. „Temper“ läßt Serena dann noch durch die Kerker der Spleen gehen; hierfür hatten sowohl die wohlgeordneten „Kreise“ Dantes als auch die heimlichen Schreckensverließe unter dem Palaste der Lucifera (FQ I, 5) beigesteuert. Schauderhafte Allegorien wie „pale Discord“, Peevishness etc. bevölkern auch diese Regionen. Allein, obwohl Hayley oft mit ihnen ernstliche Schreckensgefühle aufrütteln wollte, — es bleibt doch nur eine Theaterhölle, und der ängstlichen Serena wird kein Haar gekrümmt. — In der dritten Nacht (V. Gesang) entrückt Temper die schlummernde Serena auf einem Zauberwagen (auch Spensers „Night‘ besitzt einen solchen FQ I, 5, 28) zu den „äußersten Grenzen des Raumes“, wo ihr eigenes Bereich zwischen zwei anderen, größeren „Sphären“ liegt, die sie der irdischen Maid zuvörderst zeigt. In der einen haust „Indifference“, in der zweiten „Sensibility“ (die Überempfindsamkeit); in Sophrosynes eigener Sphäre endlich erscheint wieder eine lange Reihe ärmlich bedachter Allegorien: Intelligence, Benevolence, Memory (die beiden letzten sind auch in der FQ zu finden) und viele andere. Die Quelle für diese drei Temperamentsbereiche bildeten unzweifelhaft die drei Schwestern Elissa, Perissa und Medina, bei denen Sir Guyon, der Ritter der Temperance, einkehrt (FQ II, 2); sie verkörpern drei menschliche Gemütsarten: Medina entspricht genau der hayleyschen Temper, Elissa hat wie Indifference zu wenig, Perissa wie Sensibility zu viel Temperament. — Hayley hatte demnach zwar den guten Willen, das Übernatürliche, wie er es aus Spenser und Dante auflas, in den Bereich des Klassizismus zu ziehen.

Aber seine Allegorien bleiben doch alle zu gedrechselt, zu hell, als daß von ihnen der Schauer geheimnisvoll wirkender Mächte ausgehen könnte.

Eine viel innerlichere Anziehungskraft bewährten die magischen Gefilde der FQ bei dem in eigensinniger Abgeschiedenheit brütenden (aber mit Hayley befreundeten) genialischen Kupferstecher und Dichter William Blake, ehe er sich in dem nebelhaften Chaos seiner Mystik verlor. Er lernte Spenser nebst anderen Elisabethanern jedenfalls schon früh, vielleicht während seiner Studienzeit in Westminster, vor seinem 20. Jahre kennen[1]). In seinem ersten, von nicht sehr verständiger Gönnerhand veranstalteten Gedichtbuche „Poetical sketches“ (1783)[2]) findet sich *An imitation of Spenser*[3]) von höchst wunderlicher Art. Die sechs Spenser-Stanzen, von denen (bezeichnend genug für Blakes formale Lässigkeit) nicht eine Spensers Schema genau beobachtet, enthalten nichts als mythologisch verzierte Anrufungen an Apollo, Merkur und Pallas. Spenserisch wirken nur die malenden, oft nachgestellten Adjektiva und das verschwenderische Aufgebot an Lichterscheinungen. Eine auf Shelley vorausweisende Inbrunst für das Strahlende, Farbenfunkelnde verrät überhaupt in Blakes frühesten Dichtungen nicht nur den Maler, sondern zugleich den Spenserschüler. Besonders die bilder- und farbengleißenden Anreden *To the evening star*[4]) („Thou fair-haired angel of the evening . . .“) und *To morning*[5]) („O holy virgin, clad in purest white . . .“) erreichen genau wie die gleichen Themen bei Spenser eine andächtige Feierlichkeit. Tau, Gold, Silber, Morgen, Licht, Strahl sind die Lieblingsvorstellungen dieser Poesie.

Solche Motive verstummten in den der Volksballade sich nähernden *Songs of innocence and experience* (1789. 1794) beinahe, in den ossianisch-düsteren späteren Mysterien

---

[1]) Yeats, Einl. zu Blakes Poems in der „Muses' Libr.“, p. XIX.

[2]) Vgl. H. Richter, Blake, 1906, p. 22ff.

[3]) Blakes Works, ed. Ellis, 1906, I 17—19.

[4]) Ellis, I 5. [5]) Ellis, I 6.

gänzlich, haben sich aber in den früheren „prophetischen Büchern" noch gehalten. *The book of Thel* (entst. ca. 1789) ist reich an kurzen, duftigen Vergleichen, deren einmal neun in jener beschwingten, immer neue Assoziationen ausnutzenden Methode aufgefädelt sind, die sich später Shelley zu eigen machte[1]). Deutlicher weist ein Einzelmotiv auf Spenser. Am Schlusse der „Thel" fragt eine „voice of sorrow" klagend, weshalb unsere Sinne so leicht verführbar seien:

> „Why are eye-lids stored with arrows ready drawn,
> Where a thousand fighting-men in ambush lie?" (Ellis I 235.)

Dabei hatte Blake zwei Stellen aus Spensers Sonetten im Ohre, in denen die Augen der Geliebten als gefährlicher Hinterhalt beschrieben werden:

> „A wicked ambush which lay hidden long
> In the close covert of her guileful eyen
> Thence breaking forth, did thick about me throng" (Amor. 12.)
>
> „In her glauncing sight . . .
> Legions of Loves with little wings did fly;
> Darting their deadly arrows, fyry bright
> At every rash beholder passing by" (Amor. 16.)

In dem gleichfalls früh entstandenen *Tiriel*[2]) hat Blake sich sehr fest auf eine spenserische Allegorie gestützt. Im vierten Abschnitt erzählt Ijim, wie ihn der „Hypocrite" in vielfacher Gestalt geäfft habe, u. a. als Tiger, als Felsblock, als Strauch, als Kröte, als Schlange; aber er habe ihn doch erlegt: „Then I have rent his limbs, and left him rotting in the forest For birds to eat" (Ellis I 263). Das stammt offenbar aus FQ V, 9; hier entzieht sich Malengin, der verkörperte Betrug, dem verfolgenden Talus durch Metamorphosen in einen Fuchs, einen Stein, einen Strauch, einen Igel und eine Schlange; Talus zermalmt zuletzt seine Glieder wie zu Sand, und

> „There they him [Malengin] left, a carrion outcast
> For beasts and fouls to feed upon for their repast"
> (FQ V, 9, 19).

[1]) Ellis I 229.
[2]) Ellis I 273.

Später erklärte Blake ganz allgemein die Allegorie für eine „inferiore Gattung der Poesie“: er stelle in seinen „Visionen“ nur dar „what actually exists“; moralische Allegorien dagegen seien einfach „dissimulations“ (Richter, Blake, p. 107).

Blake hat sich danach nur noch als Maler mit Spenser befaßt; 1801 malte er Spensers Porträt in Lebensgröße „with accessories from the FQ“ für Hayleys Bibliothek in Felpham[1]). Rossettis Katalog verzeichnet zwei schwer zu deutende Federzeichnungen fragend als „Illustrations to Spenser[2])“. Vor allem aber arbeitete Blake um 1808 als Gegenstück zu seinen berühmten „Canterbury-pilgrims“ ein großes Aquarell „The characters in Spenser's Fairy Queen“, auf dem Rossetti den Redcrossknight mit dem Drachen, Una mit dem Löwen und den eisernen Talus erkannte, während er die übrigen Figuren nicht zu erklären vermochte[3]).

Überblickt man die Gesamtzahl der aufgezeichneten literarischen Spenser-Nachwirkungen in der vorromantischen Periode, so erscheinen sie auf den ersten Blick sowohl quantitativ als auch qualitativ geringfügiger als in der voraufgehenden Periode. Ihre Anzahl ist beinahe verschwindend gegenüber dem Schwall der „Spenserian imitations“ der bürgerlich-sentimentalen Zeit. Und ihre Bedeutung reicht nirgends auch nur im entferntesten an die „Schoolmistress“ oder das „Castle of Indolence“ heran; Cowper und Burns, die führenden Dichter, hielten sich überhaupt fern von Spenser, und die in Betracht kommenden Leistungen der Talente zweiten Ranges, wie Chatterton und Beattie, sind doch zu sehr mit anderen Einflüssen (Percy und Ossian) durchsetzt, als das man sie mit Spenser in so enge Beziehung setzen dürfte wie jene Werke Thomsons und Shenstones.

---

[1]) Gilchrist's Life of Blake, new ed., 1907, p. 419.
[2]) Gilchrist 474.
[3]) Gilchrist 385.



Trotz alledem bedeutete die vorromantische Zeit für das Nachwirken Spensers keinen Verlust, sondern kräftigste Förderung. Dadurch, daß die vorromantische Kritik für den Dichter der FQ endgültige Aufnahme in die Reihe der englischen Klassiker erkämpfte, wurde den „Spenserian imitations", die bis dahin eine von dem Verlaufe der übrigen Literatur ganz losgelöste Separatexistenz geführt hatten, der Boden entzogen. Es war nun keine absonderliche Extravaganz mehr, aus Spenser dichterische Anregungen zu entnehmen. So konnte auf der einen Seite die besondere Gattung der „Spenserian imitations" allmählich aussterben, während andererseits dem organischen Einfluß Spensers für das ganze Feld der Dichtung Tür und Tor geöffnet wurde. Freilich zogen die spenserischen Motive zuerst nur spärlich und zögernd ein. Aber sie setzten doch nie völlig aus und halfen der Masse spenserischer Elemente, die in der Hochromantik in die englische Dichung eindringen sollte, die Stätte bereiten.

Kapitel VII.

Spenser im Zeitalter der Hochromantik (1793—1825).

1. Allgemeine Stellung der Zeit zu Spenser.

Über die allgemeine Stellung Spensers in der hochromantischen Kritik braucht nur wenig vorausgeschickt zu werden. Spenser war längst kein aktuelles Streitthema mehr, wie noch zur Zeit der Brüder Warton. Auf der einen Seite hatten sich die Klassizisten unvermerkt damit abgefunden, Spenser als einen Klassiker der englischen Dichtung gelten zu lassen[1]), und andererseits traten bei dem Durchsetzungskampfe der Hochromantik ja überhaupt die rein literarisch-stilistischen Gesichtspunkte nicht sehr in den Vordergrund: eine viel beträchtlichere Rolle spielten in ihrem Ringen nach Anerkennung all die aufwühlenden neuen Ideen und Ereignisse auf politischem und sozialem, auf religiösem und philosophischem Gebiete. Wo also in der literarischen Kritik auf Spenser die Rede kam, konnte es auf beiden Seiten mit ruhiger Unbefangenheit geschehen. Dabei zeigt sich ganz deutlich, daß die romantische Periode der Wertschätzung Spensers entschieden günstig war. Soviel ich sehe, wagte niemand öffentlich gegen den Dichter der FQ seine Stimme zu erheben.

---

[1]) Ein Durchschnittskritiker wie Nathan Drake sprach mit unbedenklicher Selbstverständlichkeit von „our three great poets Spenser, Shakespeare, and Milton“. („Literary hours“ 1802; in der 4. Ausgabe [1820] I 254.)

Wie große Fortschritte ferner die allgemeine Vertrautheit mit Spenser gemacht hatte, kann man etwa daraus entnehmen, daß Edmund Burke 1796 in seinen politischen *Letters on a regicide peace,* also vor einem nicht literarischen Publikum, ohne Kommentar auf eine Begebenheit der FQ anspielen durfte[1]). Der zahlreichen Spenserausgaben, die das Lesebedürfnis illustrieren, wurde bereits gedacht (p. 197). In George Ellis' *Specimens of the Early English poets* kam nunmehr auch der Lyriker Spenser, der bisher über dem Epiker einseitig vernachlässigt war, mit erlesenen Stücken aus den Sonetten, dem „Epithalamium" und dem „Muiopotmos" zu seinem Rechte (Ausg. 1803, III 232—240).

Einen interessanten Maßstab für das, was die Hochromantik an Spenser liebte, bieten die literarhistorischen Vorlesungen Hazlitts und Coleridges v. J. 1818. In William Hazlitts Zyklus *Lectures on the English poets* waren Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton die vier hochragenden Gipfel. In der umfänglichen Spenser-Charakteristik wird seine Schöpferkraft als Stofferfinder freudig gepriesen. Unter den allegorischen Personen, durch deren plastische Fülle sich Hazlitt an den Glanz der antiken Mythologie erinnert fühlt, werden Una, Satyrane, Malbecco und Talus vor allen ausgezeichnet; doch empfiehlt er freilich dem lässigen Leser zugleich, sich nicht um die allegorischen Beziehungen zu kümmern. Spensers vielseitige Meisterschaft in der suggestiven Ausstattung des Milieus konnte der einstige Maler Hazlitt besonders verständnisvoll würdigen. Er bewundert Spensers finstere Inferno-Szenerien nicht minder wie seine sanft idyllischen oder üppig-prunkenden Lustlandschaften mit ihrer höchst sensiblen Empfänglichkeit für sinnliche Reize des Lichtes, der Farbe und der Töne. Als Haupteigentümlichkeit der spenserischen Darstellung betrachtet Hazlitt eine

---

[1]) „You, Mr. Mackintosh, shall be the faithful knight of the romance; the brightness of your sword will flash destruction on the filthy progeny of ... that mother of all evil, the French revolution." (Zitiert bei Herford, Age of Wordsworth, p. 22). Die Anspielung geht auf FQ I, 1.

gedämpfte, aber doch nicht erstickte Gefühlsstärke, sozusagen eine Distanzierung der Leidenschaft. In der Diktion erkennt er eine Neigung zu vollem, ja überfließendem Ausdruck. Wenn Hazlitt schließlich die erzieherische Macht der Spenser-Stanze betont, so mußte ihm freilich seine eigene Zeit, in der fast jeder einzelne Dichter einmal an spenserischer Verskunst sich maß, solche Betrachtung nahelegen.

Von dem, was Samuel Taylor Coleridge im gleichen Jahre 1818 öffentlich über Spenser darlegte, sind nur wenige, aber aufschlußreiche Aufzeichnungen überliefert.[1]) Er sah in Spenser eine glückliche Vereinigung der lebhaften formalen Intelligenz romanischer Art mit der tieferen Innerlichkeit der germanischen Natur. Die höchste dichterische „Bildungskraft" spricht er ihm nur vorbehaltlich zu: Spenser besitze nur „an imaginative fancy" oder „fancy under the conditions of imagination as an ever present, but not always active power". Wie eine Interpretation seiner eigenen Dichtung mutet es an, wenn Coleridge auf die magisch bannende, unentrinnbare Vorstellungswirkung mancher spenserischen Frauengestalten aufmerksam macht, die doch dazu gar keiner hervorstechenden Charaktereigenschaften benötigen, oder wenn er rühmt, daß Spensers Dichtung trotz anschaulichster Klarheit des Details doch eine höhere, unirdische Realität besitze, die an örtliche und zeitliche Schranken nicht gebunden sei. Solche Gedanken weisen auf tiefere künstlerische Beziehungen zwischen Spenser und dem Dichter der „Christabel" und des „Ancient mariner" hin.

Die literarischen Nachwirkungen Spensers erreichten in der Hochromantik eine vorher nie erhörte Breite. Die überwiegende Mehrzahl der romantischen Dichter — so sehr ihre Eigenart auch im übrigen divergieren mochte — sind irgendwo einmal in ihrer Entwicklung durch die Schule Spensers gegangen. Das gilt für

---

[1]) Coleridge's Lectures, ed. Ashe, p. 510—516.

Coleridge, Wordsworth, Southey, für Scott, Hogg, Campbell ebensosehr wie für Hunt, Keats und Shelley. Eine Sonderstellung nehmen in dieser Hinsicht nur Rogers, Moore und Byron ein. Aber auch sie stehen Spenser nicht feindlich, sondern höchstens gleichgültig gegenüber.

Daß dieser breite Spenser-Einfluß zugleich in die Tiefe drang, soll die folgende Betrachtung der einzelnen romantischen Dichter lehren.[1])

2. Coleridge und sein Kreis (Seeschule).

Coleridge.

Bei Coleridge lassen sich spenserische Einflüsse bereits in Gedichten der Schulzeit erkennen. Die grimmige Ekloge *The raven*[2]), die noch vor 1791 entstand, wurde vom Dichter bei der ersten Veröffentlichung in der „Morning post" (1798) mit einer „Cuddy" unterzeichneten, scherzhaften Vorbemerkung eingeleitet, in der er die enge Verwandschaft des Gedichtes mit Spensers Februar-Ekloge freimütig ausplauderte. In der Tat sind die Anlehnungen an dies Vorbild beträchtlich: die absichtlich holpernden Knittelverse; die altertümelnde, grobschlächtige Diktion in einer ihrem Stoffe nach herb-pessimistischen Fabel; und dazu noch das Zentralmotiv der mächtigen Eiche, die unter den „sturdy strokes" (Shep. Cal. II, 201; Raven 27) des grimmigen

[1]) Die in den Niederungen der Literatur noch immer spärlich nachwuchernden „Imitations of Spenser" waren mir größtenteils unzugänglich und konnten für diese Zeit, da Spensers Wirkung sich so reich und mannigfach bei den führenden Dichtern widerspiegelte, auch sehr wohl unberücksichtigt bleiben. Genannt seien aus ihrer Zahl: *Richard the first* (1801, 2 vols.; 18 Bücher in Spenser-Stanzen) von Sir James Bland Burges (cf. Todds Spenser I, CLXXXV); *Clifton, a poem in imitation of Spenser* (1803) von William Combe (Pseud. Dr. Syntax); *The woodman's tale* (1805; eine Mäßigkeits-Allegorie) von Henry Boyd, der auch Ariost in Spenser-Stanzen übersetzte.

[2]) The poetical and dramatic works of Coleridge, ed. Pickering (Macmillan, 1880), I 29; II 375.



Landmannes zu Tode kommt: das alles bot dieselbe spenserische Fabel, die einige Jahre später auch von Wordsworth nachgeahmt wurde.

Diese knabenhafte Abhängigkeit vom Schäferkalender blieb indessen vereinzelt. Eine neue Phase von Spenser-Nachwirkung kündigt sich äußerlich 1794 in der Neubearbeitung der *Monody on the death of Chatterton* (Works I 55) an; wo in der ersten Fassung Butler als Leidensgenosse Chattertons beklagt wurde, traten jetzt warm empfundene Verse über Spensers an Enttäuschungen überreiches Dichterschicksal ein.

Verschiedene Fährten von Spensers Einfluß lassen sich von nun an in Coleridges Dichtung verfolgen. Zunächst machte sich der heranwachsende Dichter Motive aus der spenserischen Liebesphraseologie zunutze.

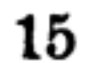
In den *Lines on an autumnal evening* (Works I 63—67), mit denen er noch einmal das verblassende Bild der Mary Evans beschwor, erscheint ihm die Geliebte:

> „A thousand loves around her forehead fly;
> A thousand loves sit melting in her eye;
> Love lights her smile — in joy's red nectar dips
> The flamy rose, and plants it on her lips."

Ganz so hatte Spenser in der „Hymn of Beauty" ideale Schönheit umschrieben:

> „Sometimes upon her forhead they behold
> A thousand graces masking in delight;
> Sometimes within her eye-lids they unfold
> Ten-thousand sweet belgards . . ."
> „But on her lips, like rosy buds in May,
> So many millions of chaste pleasures play."
> (Beauty 253—259.)

Gleich nach diesem dithyrambischen Überschwang wünscht sich der Dichter proteische Verwandlungsfähigkeit, um der Geliebten vielfältig zu gefallen. Obwohl nun Coleridge selbst im Druck 1796 die Übereinstimmung dieses Motivs mit spätgriechischen Epigrammen betonte (Works I



224), so darf hier doch nicht übergangen werden, daß in einer bei den Romantikern sehr beliebten Episode der FQ (III, 8, 39—42) Proteus unter vielerlei Gestalten die widerstrebende schöne Florimell gefügig zu machen sucht. Spensers Anteil an den Liebeständeleien *The rose* (Works I 68), die besonders dem dritten „Epigram" Spensers (Globe-ed. p. 586) nahesteht, und *The kiss* (Works I 69) wurde von Brandl[1]) hervorgehoben. Dagegen hat der Liebesschmollscherz *Lines in the manner of Spenser* (1795; Works I 115) trotz des Titels und trotz der Cupido-Maschinerie außer der Stanze nur Geringfügiges mit Spenser gemein: einzelne Archaismen würzen die Sprache („one quill withouten pain ypluck'd"), und viele malende Adjektiva heben den Ausdruck; dabei ist die Zwischenstellung des Substantivs zwischen zwei Adjektiva für die Nachahmung Spensers charakteristisch: „her dewy glances keen"; „with gentlest look divine"[2]).

Der Dichter des „Epithalamiums" wurde für Coleridge wie für andere Romantiker gleichsam der Schutzpatron wahrer Liebesfreuden. Die Zeit seines jungen Eheglückes war (ähnlich wie bei Wordsworth und Shelley) von schwärmerischer Spenserlektüre erfüllt (Brandl 133).

Eine zweite Reihe von Nachwirkungen hinterließ Spenser als Philosoph und Allegoriker. Wie sich in den *Religious musings* (1794—95; Works I 88) die Ideen von den universalen Schöpferkräften Liebe und Schönheit mit Spensers platonisierenden Hymnen berühren, hat Brandl (p. 88) erörtert. Spensers politische Meinungen dagegen benutzte Coleridge nur als Ausgangspunkt für scharf entgegengesetzte Äußerungen. Er grüßte „the wretched Many", d. h. die geknechteten Volksmassen, als Pfeiler der sittlichen Wiedergeburt der Menschheit; gerade umgekehrt hatte Spensers Artegall „the raskall Many" (FQ V, 11, 59;

[1]) Brandl, S. T. Coleridge 1886, p. 86f.

[2]) Vgl. „Spenser, gentlest bard divine" in Monody on the death of Chatterton 36.

V, 2) mit aristokratischem Abscheu ihrer erbärmlichen Verworfenheit preisgegeben:

> „For loth he was his noble hands t'embrew
> In the base blood of such a rascall crew“ (FQ V, 2, 52).

Shelley erhob später gegen dieselbe Stelle noch leidenschaftlicheren Widerspruch (cf. p. 290 und 304).

Mit den „Religious musings“ setzte zugleich eine große Zahl von Personifikationen abstrakter Begriffe ein, die vielleicht durch Spenser-Erinnerungen angeregt waren, die aber zunächst über das magere klassizistische Schema nur wenig hinausgingen. In *Destiny of nations* (1795; Works I 188) begegnet auch schon ein Ansatz zu lebhafterer Inszenierung:

> „ . . . With many an orgy strange and foul,
> Dancing around with interwoven arms,
> The maniac Suicide and giant Murder
> Exult in their fierce union“ (Dest. of Nat. 382).

Das deutet voraus auf *Fire, Famine and Slaughter* (1796; Works II 132), zu denen Spenser nur die Namengebung beigetragen hat, während die Gestalten selbst keine Allegorien, sondern Hexen shakespearescher Herkunft sind. Erst in der *Ode on the departing year* (1796; Works I 166) charakterisierte er eine böse Macht etwas freier:

> „ . . . . . They with eager wondering
> Shall hear Destruction, like a vulture, scream!
> Strange-eyed Destruction! who with many a dream
> Of central fires through nether seas upthundering
> Soothes her fierce solitude; yet as she lies
> By livid fount, or red volcanic stream
> If ever to her lidless dragon-eyes,
> O Albion! thy predestined ruins rise
> The fiend-hag on her perilous couch doth leap,
> Muttring distempered triumph in her charmed sleep“.
> (Depart. year 139—148).

Diese Einführung der „Destruction“ ist zwar immer noch eine episodische, sozusagen rhetorische Zutat im Verlaufe des ganzen Gedichtes; aber man sieht und hört doch

diese infernalische Furie, und von ihrer Behausung geht ein unheimlicher Schauer aus. Dagegen war das Gedicht *To a friend, on his proposing to domesticate with the author* (1796; Works I, 153) von vornherein auf allegorischem Grunde erwachsen. Hier handelt es sich nicht um eine gewöhnliche, frohaufatmende Bergbesteigung: das eigentliche Thema ist die Schilderung des langsam aufwärts führenden Lebenspfades, als dessen Ziel der „Hill of knowledge" genannt wird. So hatte auch der Redcrossknight in schwerer Mühsal den „Hill of Contemplation" erklimmen müssen (FQ I, 10, 46—48), und Spensers Eremit „heavenly Contemplation" findet sich bei Coleridge als „Calm Pensiveness" (v. 9) mit sanfteren Zügen wieder. Überhaupt hat Coleridge dem Vorbilde die asketische Strenge genommen. Die Abhänge des Berges sind anmutig bewaldet mit beziehungsvollen Bäumen (Esche, Zypresse, Eibe, Fichte), die nach dem Muster des allegorischen Forstes im Beginn der FQ für die mancherlei Stimmungen des häuslichen Lebens ausgedeutet werden. Einige altertümliche Ausdrücke heben die Beziehungen zu Spenser auch äußerlich hervor.

Was Coleridge von jetzt an noch in seinen reifsten Dichtungen aus Spenser entnahm, läßt sich kaum unter eine einheitliche Formel bringen. Wenn sich der Dichter in der *Aeolian harp* (1796; Works I 157) von der geheimnisvollen Durchdringung aller Naturempfindungen, von dem süßen Einklang fernen Meeresrauschens und des Windes, der melodische Saiten rührt, zu einem ahnungsvollen Gefühl der Weltseele aufschwingt, so mag man an eine der berühmtesten Stanzen der FQ erinnern, die gleichfalls die magische Wirkung zusammenklingender Elementartöne schildert: bei der Sirenenbucht verbinden sich die rollenden Meereswogen, die plätschernden Küstenwellen und der säuselnde Zephyrus zu einer seltsamen Musik:

„a straunge kind of harmony
Which Guyon's senses softly tickeled
That he the boteman bad row easily
And let him heare some part of that rare melody" (FQ II, 12, 23).

Das Motiv von der geheimnisvollen Naturharmonie spielt überhaupt in der romantischen Dichtung eine bedeutsame Rolle.

Bei der Marter des *Ancient mariner* (1797; Works II 26) durch die Nachtmahr „Life-in-Death" mag ein packender, auf Tantalus angewandter Ausdruck Spensers mit im Spiele gewesen sein (FQ II, 7, 58):

„He daily dyde, yet never throughly dyën couth."

Wenn der halbirrsinnige „alte Seemann" schließlich durch einen greisen Waldeseinsiedler von strenger, aber auch froh-getroster Frömmigkeit leiblich und seelisch gerettet wird, so liegt wieder eine Nachwirkung von Spensers heilenden und tröstenden Eremiten vor. Dieser Typus begegnet ja überhaupt noch in der ganzen romantischen Periode bei allen Dichtern auf Schritt und Tritt; nur Rogers, Moore und Byron machen bezeichnenderweise eine Ausnahme. Coleridge bedient sich der Figur gern zu stimmungserregenden Vergleichen, so z. B. Dest. of Nat. 324. In *The foster-mother's tale* (1798) nimmt sich ein grauhaariger Friar, ein einfältig Weiser, als Lehrer und Berater des verwahrlosten Findlingsknaben an. Und in der *Ode to tranquillity* (1802, Works II 216) wird der Ausdruck

„Aloof, with hermit-eye I scan
The present works of present men" (v. 29—30)

erst verständlich, wenn man sich erinnert, daß Spenser den durchdringenden geistigen Scharfblick des „hermit Contemplation" mit dem Auge des Adlers verglichen hatte: „Yet wondrous quick and persaunt was his spright, As eagles eie that can behold the sunne" (FQ I, 10, 47).

Auch charakteristische Einzelheiten des „Ancient mariner" beweisen intime Vertrautheit mit Spenser. Der (im Deutschen bedenkliche) Vergleich süßer Worte mit tropfendem Honig: „The other was a softer voice, As soft as honey-dew" (Anc. Mar. 406; vgl. „melodies round honey-dropping flowers" Aeol. harp 23; „he on honey-dew has fed" Kubla Khan 53)



rechtfertigte sich durch mehrfache Spenser-Stellen: „Sweet wordes dropping like honny-dew“ FQ II, 5, 53 (ferner II, 3, 24; I, 9, 31 etc.).

Für die sonderbare superlativische Adjektivverdoppelung „'t was sad as sad could be“ (Anc. Mar. 108) hat Brandl (p. 217) eine spenserische Gewohnheit als Vorbild geltend gemacht; die Formel ist schon früher von Burns, dann bei Wordsworth, Scott und Keats („real as real mote be“! End. IV, 852) nachgebildet. Coleridge selbst bietet noch zwei Beispiele aus d. J. 1797: „ripe as ripe could be“, Three graves v. 2; „as near as near can be“ Christ. 39.

Im ersten Teile der *Christabel* (1797) erreichten die Spenser-Einflüsse ihren Höhepunkt. Brandl (p. 220—225) hat festgestellt, daß die schöne, reine Christabel, die von gespenstischem Truge verfolgt wird und in düsterem Walde um ihren fernen Ritter trauert, auf Una zurückzuführen ist (FQ I, 3, 3—5); daß ferner die Dämonin Geraldine der Duessa entspricht, deren wahre Gestalt Grauen und Ekel wirkt (FQ I, 2, 40; I, 8, 46—48), die aber nach außen in gleißender Schönheit und blendendem Schmucke erscheint (FQ I, 5, 21; I, 2, 13). Andere Momente vervollständigen das Bild der spenserischen Nachwirkungen. Die Duessa fleht Geraldine in seltsamem Kontrast zu ihrem stolzprunkenden Auftreten mit sanfter Demut um Hilfe an (FQ I, 2, 21. 26); wie Duessa weiß auch Geraldine durch erlogenen Bericht von erlittener Gewalt Mitleid zu erregen (FQ I, 2, 22—25). Wichtige Motive für die Vorgänge bei Christabels und Geraldines Eintritt ins Schloß lieferte ferner jene spukhafte Szene der FQ, in der Duessa und Night zu finsterer Nachtzeit in den Schloßhof der Lucifera dringen, um den halbtoten Sansjoy fortzustehlen (FQ I, 5). Die Eindringlinge verharren dabei in gespenstischem Schweigen; Duessa und Night „handle softly“ (st. 29); „in silence soft they stole“ (st. 31). Ebenso bewahren Christabel und Geraldine beim Betreten des Schlosses eine schleichende Verschwiegenheit, die durch die Situation nicht ganz gefordert wird; Christabel

mahnt inständig: „O softly tread!“ (v. 164); „They steal their way from stair to stair“ (v. 168). Zu der beklemmenden Stille der Personen stehen bei Coleridge wie bei Spenser unheimliche Tierlaute im Gegensatz: Eulengekreisch und das Winseln des Kettenhundes verkündigen Geraldines höllisches Wesen zuerst (Christ. 1—9; 148—153). So wittern auch zuerst Hunde und Eulen Gespenstertreiben, als Duessa und Night sich nahen:

> „And, all the while she stood upon the ground,
> The wakefull dogs did never cease to bay,
> As giving warning of th' unwonted sound,
> With which her yron wheeles did them affray . . .
> The messenger of death, the ghastly owle,
> With drery shriekes did also her bewray;
> And hungry wolves continually did howle.“ (FQ I, 5, 30).

In dem, was Coleridge mit gelockerter Kraft nach „Christabel“ dichtete, werden Spensers Spuren undeutlicher. Nur in einem der relativ interessantesten Spätlingswerke, *The pang more sharp than all. An allegory* (vermutlich 1807 begonnen; Works II 272) prägen sie sich noch einmal scharf aus. In der bänglichen Zeit, als sich die innere Entfremdung der Gatten ständig vertiefte, ohne daß sie doch vorerst den Mut zu entschiedener Trennung fanden, litt Coleridge unter einer quälend-zwiespältigen Empfindung, die er dichterisch nur unter der Form eines allegorischen Gefüges entwirrend darzustellen wußte. Grundverschieden von den verstandesmäßig erdachten Personifikationen der Klassizisten ringen hier dumpfe Gefühle durch das objektivierende Mittel der Allegorisierung nach konkretem Ausdruck. Der glückspendende Knabe Love ist dem Dichter unversehens entflogen, hat aber treulos zwei arme Geschwister zurückgelassen, denen er doch Treue geschworen hatte:

> „Two play-mates, twin births of his foster-dame
> The one a steady lad (Esteem he hight),
> And Kindness was the gentler sister's name“. (v. 25—27).

Daß nun der grausame Flüchtling die Schwester „Kindness“



zwingt, seine Rolle nachäffend weiterzuspielen, ist die bitterste Qual:

> „And this it is my woeful hap to feel,
> When, at her brother's hest, the twin-born maid
> With face averted and unsteady eyes,
> Her truant playmate's faded robe puts on;
> And inly-shrinking from her own disguise
> Enacts the faery boy that's lost and gone“ (v. 51—56).

Wenn hier die Allegorie mit allen ihren Einzelzügen unmittelbar aus stärkstem Gefühl hervorquillt, so zeigt sich darin rückhaltloser Anschluß an Spensers feinste Methode der Allegorienbildung. Und wie Spenser läßt auch Coleridge die allegorische Handlung beständig von vollen lyrischen Ergüssen überströmender Empfindung durchbrochen werden. Coleridges Gedicht unterstreicht die Beziehung auf Spenser auch in Einzelheiten der Sprache („targe“ für target; „Esteem he hight“ etc.) und im bildlichen Schmuck, so vor allem in dem reichen Gleichnis von Merlins Zauberspiegel (the wondrous „world of glass“; vgl. FQ III, 2, 17—21), — wie denn überhaupt das Gedicht bereits die bei Shelley überflutende Neigung zeigt, die Vergleiche über ihren jeweiligen Veranschaulichungszweck hinaus mit gefühlserregenden Detailzügen zu behängen.

Noch bleibt Spensers Rolle in Coleridges Leben, außerhalb seiner Dichtung, mit einem Blicke zu streifen. Er liebte es, sich mit einer der lebensvollsten und originellsten Gestalten der FQ zu identifizieren: als „Satyrane“ unterzeichnete er seine aus Deutschland 1799—1800 an die Wedgwoods gerichteten Reisebriefe, die noch 1817 als „Satyrane-letters“ in die „Biographia literaria“ eingingen. In der „Grabschrift ohne Grab“ (*A tombless epitaph*, gedruckt 1809; Works II 204) setzte er sich selbst als „Idolocastes Satyrane“ ein Denkmal:

> „So call him, for so mingling blame with praise
> And smiles with anxious looks, his earliest friends,
> Masking his birth-name, wont to character
> His wild-wood fancy and impetuous zeal“ (v. 2—5).

Wie Spenser die erste, glückliche Zeit der Ehe verschönen half, wurde bereits berührt (p. 226). Auch im Verkehr mit den Freunden war Spenser beständig gegenwärtig. Ihm zu Ehren wurde Wordsworth „Edmund“ genannt; als „Edmund“ erscheint er bei Coleridge schon 1799 in den *Lines composed in a concert-room* (II 183) und vor allem in der ersten Fassung der Ode *Dejection* (1802). Wie eifrig die Dichterfreunde bei ihren Zusammenkünften über Spenser disputierten, davon hat J. Payne Colliers Tagebuch v. J. 1811 ein höchst anziehendes Bild entworfen.[1]) Während sich Wordsworth für meisterhaft durchgeführte Allegorien (wie Guyon und Palmer) begeisterte und Lamb feine metrische Bemerkungen zu Spensers Alexandrinern gab, verfocht Coleridge die starke Abhängigkeit der fairfaxschen Tasso-Übersetzung von der FQ, oder er interpretierte mit überfeinem Scharfsinn die psychologische Bedeutung einer einzelnen Stelle aus dem „House of Care“ (FQ IV, 5, 40—44). — Für die Musik der spenserischen Verse besaß er ein beinahe leidenschaftliches Gefühl. Er pflegte nach Colliers Zeugnis (Lectures on Shakespeare and Milton, 1856, p. 30) die FQ mit so reicher Modulation der Stimme vorzulesen, daß man beinahe ein Lied zu hören glaubte, und in den Vorlesungen 1811—1812 bezeichnet er heftig diese Art der Spenser-Deklamation als die einzig mögliche: „I defy any man who has a true relish of the beauty of versification to read a Canto of the FQ . . . without some species of intonation.“ — Zu gewissen Spenser-Stellen hatte er ein inniges, persönlichstes Verhältnis. Eine schöne Stanze aus der Oktober-Ekloge, in der die Unverträglichkeit der gemeinen Lebensnöte mit dem Dichterberuf ergreifenden Ausdruck findet (ShG X, 109—115)[2]), führte er gern an, weil er sein eigenes Los darin erkannte[3]). Noch spät in seinem Asyle zu High-

[1]) Colliers „Lectures on Shakespeare and Milton“, 1856, Pref. 32 ff., 46 ff.

[2]) Schon der sonst gegen Spenser so grimmige Ben Jonson hatte sich in diese Verse verliebt; s. oben p. 70.

[3]) Letters of Coleridge, ed. Earnest Hartley Coleridge, 1895, II 694.

gate versetzte ihn ein schöner Juniabend d. J. 1827 in eine sonderbare ekstatische Erregtheit, die sich, zum Entzücken der Zuhörer, in einem melodisch gehobenen Vortrag des „Prothalamiums" entlud; bei diesem Anlaß machte er die seltsame Bemerkung, daß ihm Spensers überempfindliche Sorgfalt in metrischen und rhythmischen Dingen mitunter fast körperlich schmerzhaft sei[1]). — Nirgends zeigt sich der Wandel der Zeiten krasser als an der Stellung zu Spensers Sprache. Sam. Johnson hatte sie als barbarisch gebrandmarkt; Coleridge gebrauchte 1817 in der *Biographia literaria* Beispiele aus Spenser (FQ I, 5, 2; I, 2, 1; Sonnenauf- und -untergang!), um gegen Wordsworths Thesen zu erweisen, daß kunstvollste Sprach- und Versbehandlung mit höchstem dichterischem Werte wohl vereinbar sei.[2])

Wordsworth.

William Wordsworth[3]) selbst indessen war trotz seiner Theorie vom prosa-ähnlichen lyrischen Stile ein nicht minder eifriger Jünger Spensers. Schon zu Cockermouth in frühem Knabenalter hat er unter Anleitung des Vaters Partien aus Spenser, Shakespeare und Milton auswendig lernen müssen[4]). Daß ihm dann in Cambridge, wo Spenser einst selbst studiert hatte, dessen Dichtung erst recht lebendig wurde, läßt das autobiographische *Prelude* oft erkennen:

„. . . And that gentle bard,
Chosen by the Muses for their page of state, —
Sweet Spenser, moving through his clouded heaven
With the moon's beauty and the moon's soft pace
I called him brother, Englishman, and friend" (Prel. III, 278.)

Während er so den verschleierten Mondglanz der FQ genoß, mochte er zugleich mit Chaucer lachen, und der ernste Milton war ihm wie ein vertrauter Kamerad. Aber das

[1]) Coleridges Table-talk, ed. by H. Neill Coleridge, 1858, p. 39.

[2]) Biographia literaria, Bohn's ed. 1893, p. 183, 192.

[3]) Zitiert nach den Works, ed. Hutchinson, Oxford 1906.

[4]) Christ. Wordsworth, Memoirs of W. Wordsworth, 1851, I 34. — Cf. Lienemann, Wordsworths Belesenheit, 1908, p. 11ff.

Erwachen eigenen Dichtertriebes kündigte sich ihm doch durch ruhig-leuchtende Visionen an, die er nur in Spensers Feenwelt anzusiedeln wußte:

„. . . . . The hemisphere
Of magic fiction, verse of mine perchance
May never tread; but scarcely Spenser's self
Could have more tranquil visions in his youth,
Or could more bright appearances create
Of human forms with superhuman powers
Than I beheld loitering on calm clear nigths,
Alone, beneath this fairy work of earth."

(Prelude VI, 86—93.)

Noch 1790, auf der französischen Reise, bevölkerte seine erregbare Phantasie die mächtigen Wälder an der Loire unwillkürlich mit romantischen Figuren: Ariosts Angelika, Tassos Erminia sowie das Personal der FQ: Kämpfende Ritter, Eremiten und Satyrn, die um eine verirrte Dame tanzen, — solche Poesiegestalten dünkten ihm hier greifbare Wirklichkeit zu gewinnen (Prelude IX, 431 ff).

Freilich in den ersten eigenen Arbeiten vermochten solche romantischen Eindrücke den Zwang der literarischen Konvention noch durchaus nicht zu durchbrechen: Wordsworths allerfrüheste Gedichte *Evening walk* und *Descriptive sketches* zeigen, wie Legouis[1]) in minutiösen Einzelbetrachtungen dargelegt hat, völlig die Merkmale der klassizistischen Schreibart. Nur eine Anspielung auf die im Zwielicht leuchtende Schönheit der Una („like Una shining on her gloomy way" Ev. walk, Hutch. p. 598, v. 333; cf. FQ I, 3, 4) verrät, daß diese Lieblingsgestalt seinem Geiste nahe und gegenwärtig war. Und wenn die 1789 entstandenen Verse *Remembrance of Collins, composed upon the Thames near Richmond* (Hutch. 9) beginnen: „Glide gently, thus for ever glide, o Thames," so liegt gewiß ein Nachklang des berühmten Refrains aus Spensers „Prothalamium" vor: „Sweete Themmes! runne softly, till I and my song".

[1]) E. Legouis, The early life of Wordsworth; London 1897, p. 133 bis 147.



Gegenüber diesen ganz klassizistischen Erstlingswerken ist *Guilt and sorrow* (entst. 1791—1794; teilweise als „The female vagrant“ 1798 gedruckt) als Übergangsstufe zum Stil der „Lyrical ballads“ sehr wichtig. Die figürliche, uneigentliche Ausdrucksweise, die im „Evening walk“ und den „Descriptive sketches“ vorherrschend gewesen war, trat jetzt zurück; mit den Spenser-Stanzen kam aus der FQ zugleich eine schlichtere, unpointierte Darstellung herüber, die ungekünstelt die Dinge mit ihrem richtigen Namen bezeichnet. Stofflich erinnert höchstens der Anfang: die ausgedehnte Schilderung eines Wanderers, der unterwegs von einem Gewittersturm verfolgt wird, an den Beginn der FQ. Dafür ist jedoch sprachlich Spensers Einfluß in großem Umfange zu bemerken, besonders in Wortstellung und Syntax. Altertümelnde Inversionen sind außerordentlich zahlreich („much need have ye“ v. 507; „rough potters seemed they“ v. 406; „through tears the rising sun I oft have viewd“ v. 447; „there course they thither bent“ v. 468; „Her he adressed“ v. 185 etc.). Mit Fleiß werden präpositionale Verbalergänzungen an die Spitze des Satzes oder Verses gezogen („Down fell, in straggling locks, his thin grey hair“ v. 7; „on he must pace“ v. 17; „on as we drove“ v. 290; „So forth she came“ v. 318 etc.). Spenser lehrte auch chiastische Stellungen des Objekts oder Attributes („We had no hope, and no relief could gain“ v. 272; „with bitter insult, and revilings sad“ v. 481). Prädikative Nachstellungen der Adjektiva finden sich in ungewöhnlicher Fülle (als wuchtiger Strophenschluß: „with anger vehement“ v. 468; umarmend: „after many interruptions short“ v. 385). Oft wird der Artikel wider den modernen Gebrauch ausgelassen („in spot so savage“ v. 83; „to traveller“ v. 99; „from lamp of lonely toll-gate“ v. 144). Das Indefinitum none findet bevorzugte Verwendung („Bed under her lean body there was none“ v. 547; „welcome in such house there was none“ v. 12; „whither none could say“ v. 606). Schließlich fallen beim Verbum die sehr häufigen Um-

schreibungen mit to do auf (v. 387. 384. 399.). Unverkennbar haben solche von Spenser abgelauschten leise altertümelnden Sprachschattierungen auf den Stil der „Lyrical ballads“ weitergewirkt.

Die zweite Ausgabe der *Lyrical ballads* (1800) enthielt eine pastorale Pflanzenfabel *The oak and the broom, a pastoral,* die ebenso wie Coleridges „Raven“ in der Februar-Ekloge des Shep. Cal. ihr Vorbild hat. Schon die Art der Einkleidung entspricht dem: bei Spenser wie bei Wordsworth wird die Fabel zur Winterszeit von einem älteren Bauern erzählt (allerdings bei Spenser zur Rüge eines überheblichen Jünglings, bei Wordsworth zum Zeitvertreib eines Knaben). Auch die Fabelstoffe selbst berühren sich eng. In beiden Fällen bildet ein länglicher Wortstreit zwischen einer alten, mächtigen Eiche und einer in ihrem Schatten gedeihenden Staude (Spensers Heckenrose ist von Wordsworth zu einem Heideginster erniedrigt) das Hauptthema. Doch hat Wordsworth dem Konflikt eine andere Wendung gegeben. Spenser brandmarkte in dem Rosenbusch den frech sich blähenden Jugendhochmut: er bringt es durch tückische Lügen zuwege, daß der Bauer den ehrwürdigen Eichbaum abhackt, richtet sich freilich durch diese Tücke, die ihn des Schützers beraubt, selbst zugrunde. Wordsworth hat das Verhältnis bewußt umgedreht. Bei ihm ist die Eiche „a giant and a sage“, ein nörgelnder Sittenprediger, der dem arglosen Heidestrauch sein frohes Blühen durch mürrische Unheilsprophezeiungen vergällen will; der grämliche Unglücksriecher wird aber selbst zuerst vom Sturm zu Boden gestreckt, und der Ginster blüht lustig weiter. Wordsworth hat also Spensers (oder vielmehr Thenots) Mahnung „Ehre Alter und Weisheit!“ anmutig parodiert durch die „Moral“ des Ginsters:

> „And he is oft the wisest man,
> Who is not wise at all.“

Alle Umformungen werden durch diese für Wordsworth so charakteristische Verrückung des Standpunktes erklärt.



Die i. J. 1802 entstandenen *Stanzas written in my pocket-copy of Thomson's Castle of Indolence*, in denen jedenfalls Coleridges zwei widersprechende Wesenshälften geschildert sind (Brandl p. 295), seien hier nur kurz genannt. Das „Spenserische“ in Metrum und Sprache ist dabei doch nur indirekt auf Spensers Rechnung zu setzen: Thomson war vollauf die unmittelbare Vorlage.

In den nächsten Jahren scheint Spenser an Wordsworth zwar keinen poetischen Jünger, aber einen desto eifrigeren Leser gefunden zu haben. *The prelude*, mit seinen schätzbaren Spenser-Zeugnissen (s. p. 234f.) entstand in dieser Zeit. Und in dem aufschlußreichen Gedicht *Personal talk* (gedruckt 1807; Hutch. p. 488) bekannte er sich zu Desdemona und Una als seinen Lieblingsdichtergestalten („And heavenly Una, with her milk-white lamb“). Es ist bemerkenswert, daß, wo immer Una bei Wordsworth begegnet, stets ihre tierischen Begleiter (das Lamm oder der Löwe) mit vorgeführt werden. Ihre Freundschaft mit den Tieren war ihm ein wichtigster Zug ihres Bildes, und wenn Wordsworth in symbolisch verklärten Tiergestalten seine vorzüglichsten Dichtergaben entfaltete, so war der Einfluß Spensers, der ja selbst den „lowly ass“, Unas Reittier, noch mit einer geheimen Würde zu umkleiden wußte, daran gewiß nicht unbeteiligt.

Für eine größere Dichtung, *The white doe of Rylstone* (entst. 1807—08; gedruckt 1815), hat Wordsworth selbst solchen sehr tiefgehenden spenserischen Einschlag klar genug hervorgehoben. In der vom 20. April 1815 datierten Widmung an seine Frau erinnert er daran, wie in den Jahren ihrer jungen Ehe die Leidensfahrten der „sanften Una“ ihr Glück oft mit süßer Wehmut geweiht haben:

„In trellised shed, with clustering roses gay,
And, Mary, oft beside our blazing fire . . .
Did we together read in Spenser's lay,
How Una, sad of soul — in sad attire,
The gentle Una, of celestial birth,
To seek her knight went wandring o'er the earth.

Ah, then, belovèd! pleasing was the smart,
And the tear precious in compassion shed
For her, who pierced by sorrow's thrilling dart,
Did meekly bear the pang unmerited;
Meek as that emblem of her lowly heart
The milk-white lamb which in a line she led, —
And faithful, loyal in her innocence,
Like the brave lion slain in her defence."
(Hutch. 395, v. 1—16)

So hatte Unas Gestalt die häuslichen Glücksstunden mit andächtiger Trauer geheiligt. Als dann Unheil über den Dichter hereingebrochen war, brachte Una dem Schmerze der Gatten lindernden Trost: sie lehrte fromme und frohe Gefaßtheit im Leiden ohne trotzige Auflehnung gegen das Verhängte:

„Then, with mild Una in her sober cheer,
High over hill and low adown the dell
Again we wandered, willing to partake
All that she suffered for her dear Lord's sake" (37—40).

Wordsworths Ehrgeiz ist es nun, wetteifernd mit Spenser gleichfalls ein Werk zu schaffen:

„Not for them unfitted, who would bless
A happy hour with holier happiness" (35—56).

So soll „The white doe of Rylstone" den Geist der Geschichte Unas atmen:

„Wher anguish, strange as dreams of restless sleep
Is tempered and allayed by sympathies
A loft ascending, and descending deep,
Even to th' inferior kinds. —" (42—45).

Damit gibt das Widmungsgedicht, das im einzelnen zahlreiche Nachklänge aus der FQ vernehmen läßt[1]), einen Schlüssel für die stoffliche Entstehungsgeschichte der „weißen Hirschkuh". Die Volkstradition von dem allwöchentlichen Erscheinen einer Hirschkuh in Bolton Priory

[1]) v. 23 „That bliss with mortal men may not abide" ist ein Nachklang von FQ I, 8, 44 „That blisse may not abide in state of mortall men".



sowie eine historische Volksballade „The rising of the North“[1]), die vom Untergang des Maister Norton und seiner neun Söhne in dem Aufstande d. J. 1569 handelte, lieferten zwei ganz unabhängige, getrennte Grundpfeiler für die Handlung der „weißen Hirschkuh“. Die organische Verbindung dieser zwei zusammenhangslosen Rudimente gelang dem Dichter auf Grund des zeugungskräftig in ihm wirkenden Bildes von Una mit dem Löwen. Die gegebene Figur der Hirschkuh ließ zunächst in ihm die Komplementär-Gestalt der reinen und schönen Jungfrau Emily erstehen, der das schöne Tier durch stumme Liebe und stete trostreiche Nähe schweres Leid mildert. Dies schwere Leid mußte wie bei Una einem entrissenen Geliebten gelten; aber wie Una und der Redcrossknight nur durch göttliche Seelenminne verbunden sind, so durfte auch Emily durch keine Leidenschaft der Sinne ins Elend geraten. Wohl aber konnte eine inbrünstige und doch zarte Geschwisterliebe, wie sie Wordsworth selbst tief erfuhr, an die Stelle jener keuschen Himmelsminne in der FQ treten. Damit war der Zusammenschluß der zwei gegebenen Motivreihen in die Wege geleitet: Emily wurde die Tochter jenes Rebellen Sir Norton und die Schwester von acht (nicht mehr neun!) mannhaften Brüdern, von denen aber der eine, der feine geartete Francis (seine Rolle war in der Volksballade schon leise angedeutet), ihrem Herzen vor allen teuer ist; der Schmerz um sein schreckliches Ende treibt die Schwester in jahrelanger Pilgerschaft ruhelos durch die Lande, bis sie in der Nähe des nun verwüsteten väterlichen Schlosses von ihrer Kindheitsgespielin, der weißen Hirschkuh, erkannt wird; das treue Tier folgt ihr mit nimmermüder Ergebenheit und gießt durch seine Freundschaft sanften Frieden in ihr Herz.

So hatte Wordsworth in der Tat, wie er es in der „Dedication“ als sein Ziel aussprach, den innersten Gehalt der Una-Geschichte nachgebildet: Emily, wie Una schön und

---

[1]) Percy's Relics, in „Everyman's library“, I 239 ff.

trauervoll und rein, gibt ein Muster „of female patience winning firm repose“ (Dedic. 50); und wie der Löwe, der Una schützend begleitet und in ihrer Verteidigung fällt, gehört auch die Hirschkuh zu jenen „fair creatures, to whom heaven A calm and sinless life, with love, hath given“ (Ded. 47).

Zwischen 1808, dem Entstehungsjahre der „weißen Hirschkuh“, und ihrer Veröffentlichung 1815 ist von Spenser-Wirkungen nichts zu vernehmen. Höchstens daß er sich einmal 1811 in der vertraulich plaudernden *Epistle to Sir George Beaumont* vergleichsweise auf die FQ bezieht:

„Like a gaunt shaggy porter forced to wait
In days of old romance at Archimago's gate“ (v. 152/3),

wobei ihm denn unversehens gegen das Metrum ein spenserischer Sechsheber entschlüpft. Ergiebiger flossen die Quellen aus Spenser erst im Jahre 1815. Die „Dedication“ zur „Hirschkuh“ mit ihrer feinsinnigsten Bewertung der Una wurde schon erörtert. Auch in den kritischen Essays erscheint Spenser an mehreren Stellen. Wieder rühmt Wordsworth Una als das eine „glorious example“ eines zu allgemein gültigem Ewigkeitsgehalte gesteigerten Charakters (Hutch. 957); und Spenser zählt er neben der Bibel und Milton zu den erhabenen Vorratshäusern der dichterischen „Imagination“, die er bereits mit Jean Paul, Coleridge und Lamb als „the power which draws all things to one“ auffaßt (Hutch. 957). Er selbst tat denn auch noch in demselben Jahre 1815 einen entschlossenen Griff in die reichen Schatzkammern der FQ. Zwar ist die eigentliche Geschichte von den zwei edelmütigen urbritischen Brüdern *Artegall and Elidure* (Hutch. 102) aus Geoffrey von Monmouth entnommen, doch schließt sich die lange Einleitung (bis v. 65) aufs engste an die Darstellung der britischen Urgeschichte bei Spenser an, dessen Name denn auch genannt wird (v. 49). Wie vorzeiten die Riesen, „who never tasted grace and goodness never had felt“ (v. 16; vgl. FQ II, 10, 17 „That never tasted grace nor goodness felt“), in Urbritannien

hausen, — wie Brutus „this too-long-polluted land“ (v. 18) erobert (vgl. FQ II, 10, 9 „They held this land, and with their filthinesse Polluted this same gentle soyle long time“), — wie Guendolen an Corinëus sich rächt usw.: das alles hat Wordsworth getreu nach Spensers Bericht übernommen. Auch in der Sprache und im Ausdruck kehren ähnliche Spenser-Anklänge wieder wie in „Guilt and sorrow“. Überdies zeigt die eigenwillige Strophenform: $\frac{ab\ ab\ cc\ dd}{5\text{———}356}$ in dem abschließenden Sechsheber leisen Anklang an Spensers klassisches Metrum und erinnert daran, daß Wordsworth schon 1802 in „Resolution and independence“ den letzten Vers des „Rhyme Royal“ um einen Takt verlängert hatte. Aus Wordsworths flacher fließenden Altersdichtung verschwand Spenser mehr und mehr. Nur in dem berühmten Sonett *„Scorn not the sonnet! . . .“* (veröffentlicht 1817) huldigte er ihm noch einmal als einem Meister dieser strengen Kunstform:

„. . . . . A glow-worm lamp,
It cheered mild Spenser, called from Faery-land
To struggle through dark ways“ (Hutch. p. 260).

Zum ernüchternden Abschluß aber mußte Spenser 1838 dem greisen Wordsworth als Eideshelfer einer ängstlich zaudernden Politik dienen. Hatte Artegall gegenüber dem Gleichheitsriesen gemahnt (FQ V, 2, 36):

„All change is perillous, and all chaunce unsound“,

so schloß Wordsworth ein *Sonett dedicated to liberty and order* (Nr. IV; Hutch. p. 514) mit der Warnung:

„Perilous is sweeping change, all chance unsound“.

Southey.

Bei dem betriebsamen Robert Southey[1]), der mit Wordsworth und Coleridge im Grunde nur biographisch eng verbunden ist, arteten die Beziehungen zu Spenser ins Massenhafte, aber auch Äußerliche aus.

---

[1]) Poems, ed. Fitzgerald, 1909 (Oxford edition).

Er wurde nicht müde, seine Spenser-Jüngerschaft in helles Licht zu setzen. Zu Rogers bemerkte er, er habe den ganzen Spenser wohl dreißigmal von Anfang bis zu Ende bewältigt, während er sich durch Popes Werke nicht ein einziges Mal durchzuwinden vermöge[1]). Seine Schwärmerei für Spenser setzte schon sehr früh ein. Zweimal[2]) hat er mit weitschweifigem anekdotischen Aufputz erzählt, wie er als etwa zwölfjähriger Schuljunge Spensers Werke in Bulls Circulation-library ausgrub und mit Entzücken verschlang: „From that time I took Spenser for my master." Spenser stach jetzt sogar den vorher vergötterten Ariost aus: „Ariosto too often plays with his subject; Spenser is always in earnest." Nicht untriftig führt E. Dowden[3]) die freie und leichte Diktion in Southeys späterer Dichtung auf diese jugendlichen Eindrücke zurück.

In die erste Fassung der *Joan of Arc*, die 1796 als pompöser Quartband erschien, waren spenserische Motive reichlich, aber etwas unorganisch verwoben; sie wurden später, nebst allem „Wunderbaren" (vgl. die Vorrede zur zweiten Fassung 1806), ausgemerzt. Ursprünglich wurde Joan als Kind von einem alten Einsiedler Bizardo gerettet, geheilt und fromm erzogen; unverkennbare Anklänge an den „agèd hermite" aus FQ VI, 5—6 machten sich dabei sowohl im Bilde seines Charakters wie des örtlichen Milieus geltend. Schon in der zweiten Ausgabe trat an Stelle des Eremiten ein minder romantischer Onkel Claude nebst bäuerlicher Sippschaft. Auch der zuerst nicht unbeträchtliche allegorische Apparat wurde bei der Überarbeitung getilgt, und Johannas (fast 1000 Verse umfassende) allegorische Vision, die im ersten Druck das neunte Buch gebildet hatte, wurde seit 1806 von dem Epos losgelöst und (ohne wesent-

---

1) Rogers' Table-talk (1856), p. 207.

2) 1820 in einer Briefserie an John May (cf. „Southey's life in his letters", ed. J. Dennis, 1894, p. 62—63) und 1837 in der Vorrede zu den gesammelten Werken.

3) Southey, in „Engl. Men of Lett.", p. 194.

liche Veränderungen) als besonderes Gedicht *The vision of the Maid of Orleans* in drei Gesängen angehängt. Der größte Teil dieser Vision wird durch eine Vorführung des „Despair" ausgefüllt, die man getrost als eine aufschwellende Paraphrase der spenserischen „Cave of Despair" (FQ I, 9) in Blankversen bezeichnen kann. Nicht nur die Figur des „Despair" selbst, auch die gespensterhafte Landschaft, ja sogar die einzelnen Argumente seiner satanisch lockenden Einflüsterungen (die aber der Jungfrau ebensowenig wie dem Redcrossknight den selbstmörderischen Dolch aufzuzwingen vermögen) sind mit wörtlicher Abhängigkeit aus Spenser entnommen. Auch die Werkstatt des Grobschmiedes „Care" mit ihrem Ambosgehämmer und Blasebalggefauch (FQ IV, 5) sowie die ekle Schlemmergestalt des Gluttony (FQ I, 4, 21—23) hat Southey ohne viel Skrupel von seinem „Lehrer" ausgeliehen.

Aber Spenser war ihm mehr als ein poetischer Lehrmeister; mit der ganzen Demut seiner Famulusseele sah er in ihm auch eine Richtschnur für seine persönliche Lebensführung und konnte Spensers Richterspruch in eigensten Gewissensfragen anrufen. Als der 22jährige Southey in den Versen *On my own miniature-picture, taken at two years of age* (1796 entst.)[1] die kümmerlichen Aussichten seiner bürgerlichen Existenz mit seinen stolzen Kindheitsträumen melancholisch verglich, gab ihm nur ein Blick auf die ähnlichen Lebensnöte seines „Meisters" neuen Mut; und zum Schluß des Gedichtes heischte er mit der zuversichtlichen Frage: „Spirit of Spenser, was the wanderer wrong?" von seinem Mentor Anerkennung des gewählten Lebensweges.

Noch in demselben Jahre 1776 lieferte ihm Spenser für *The hymn to the Penates* ein anmutiges Argument: den tröstlichen Glauben an solche freundlichen Schutzgeister will er sich durch keine gleißenden sophistischen „Seifen-

---

[1]) Poems, ed. Fitzgerald p. 392.

blasen" irremachen lassen; sie verschwinden vor der inneren Gewißheit wie die falsche Florimell vor der wahren:

„And sophistry's gay glittering bubble bursts,
As at the spousal of the Nereid's son,
When that false Florimell, by her prototype
Displayed in rivalry, with all her charms
Dissolved away." [1])

Von größerer Bedeutung ist es, daß auf die Zauberregionen des *Thalaba* (1801) neben den „arabischen Nächten", die ja Southey gleichfalls von Kindheit auf geliebt hatte („Southey's life in his letters" p. 68), die FQ einen mindestens ebenso entscheidenden Einfluß übte.

Gleich das spenserische Motto des ersten Gesanges:

„And worse and worse, young orphane, be thy payne
If [I, or] thou dew vengeance doe forbeare,
Till guiltie blood her guerdon doe obtayne!" (FQ II, 1, 61)

gibt einen wichtigen Fingerzeig für die Herkunft des Hauptmotives. Zu Beginn des zweiten Buches der FQ scheidet Amavia in wildem Forste über dem Leichnam ihres durch Dämonentücke vernichteten Gemahles verzweifelnd aus dem Leben, und ihrem Söhnchen Ruddimane wird mit schrecklichen Schwursymbolen die Rache für den Tod der Eltern auferlegt. Ganz ähnlich beginnt Southeys Epos: Zeinab, deren Gatte Hodeirah durch feindliche Magiergewalten gemordet ist, wird, als sie in öder Wildnis mit ihrem Knäblein Thalaba umherirrt, von dem Todesengel Azraël hinweggeführt, so daß dem verwaisten Kinde in der Rache an den Zaubermächten seine Schicksalsaufgabe vorgezeichnet ist. Außer bei dieser Schürzung des Knotens tauchen auch im gesamten Verlauf der Handlung manche Erinnerungen an die FQ auf. Im vierten Gesang naht sich der listige Zauberer Lobaba dem jungen Thalaba in der Maske eines ehrwürdigen Greises, — genau wie Archimago dem Satyrane FQ I, 6, 6. Der sechste Gesang kündigt mit einem spenserischen Motto (Ruins of Time 519ff.):

[1]) Poems, ed. Fitzgerald p. 409.

„Then did I see a pleasant paradize,
Full of sweete flowres and daintiest delights . . .“

wiederum ein spenserisches Thema an. Wie Guyon im Bower of bliss so wird Thalaba in einem sehr verwandten „Garden of delight“ versucht; mit einer paradiesischen Landschaftsaugenweide einen sich lüsterne Nymphenreigen und bestrickendste Tonharmonien (aus ferner Musik, Gesang, dem Rauschen des Wasserfalles, dem Schlag der Nachtigall und dem Säuseln des Windes; — genau wie FQ II, 12, 70—71), um den Helden zu verderben; aber er weist wie Guyon (FQ II, 12, 49. 57) den betäubenden Wein zurück und zerstört den Lustpark. Im folgenden Gesang leiten wiederum Verse aus dem „Epithalamium“ die Schilderung der Hochzeit Thalabas mit Oneiza ein. Noch für den elften Gesang hat die FQ zwei phantastische Motive beigesteuert. Den wunderbaren „grünen Vogel“, der dem Thalaba als Führer dient und sich zuletzt als Laïla entpuppt, hat schon Aubrey de Vere[1]) mit der seelenvollen Turteltaube in Verbindung gebracht, die den „gentle Squire“ Timias tröstet und ihn zu Belphoebe geleitet (FQ IV, 8); und das Zauberboot mit der feeischen Frau, worin Thalaba zur Insel der Magier fährt, entspricht deutlich dem Boote der Phädria (FQ II, 5).

So ist in dem erfolgreichsten Epos der „orientalischen“ englischen Romantik unter der morgenländischen Maskerade ein gut Teil alten nationalen Erbgutes verborgen.

Im *Curse of Kehama* (1809) freilich, dem zweiten Sprößling dieser Gattung, verflüchtigen sich solche heimischen Elemente oder werden doch von bombastischen Reimereien knalligster indischer Mythologie öde überwuchert.

Wie Southeys spätere Dichtung überhaupt, so wurde auch sein Verhältnis zu Spenser immer mumienhafter, fossiler. Zwar zeugt in der vierten Folge des „Commonplace-book“ (1851; p. 310—312) eine erschreckende Masse dürrer literar-

---

[1]) „Essays, chiefly on poetry“, 1887, I 28.

geschichtlicher Notizen von dem Anteil, den er zeitlebens an seinem „Meister" nahm. Aber dessen Werke selbst künstlerisch fruchtbar zu machen, war ihm nicht mehr gegeben.

In dem mühsamen, laureatenhaften *Carmen nuptiale* zur Vermählung der Prinzessin Charlotte (1816) preist er zwar in vier sechszeiligen Strophen (Procemium st. 19—22) weitschweifig die Verdienste Spensers und seines „Epithalamium" und beteuert, sich an den feierlich-frohen Ton dieses Brautliedes anschließen zu wollen; aber man bemerkt doch diesen Einfluß Spensers nur da, wo Southey zum Schluß des „Carmen" (st. 70—87) die Allegorien Speranza und Charissa aus FQ I, 10 teilweise wörtlich kopiert, wozu er freilich pedantisch genug in den geschwollenen Fußnoten die vorbildlichen Spenser-Stanzen abdruckt.

Einiges Interesse dagegen bietet die berüchtigte *Vision of the judgement* (1821), einmal weil er hier trotz Spensers und Harveys Mißerfolgen den englischen Hexameter von neuem anzubauen unternahm, und sodann wegen der ungewohnten persönlichen Wärme bei der Darstellung seines im Himmel verklärten „Meisters":

„But with what love did I then behold the face of my master . . .
Spenser, my master dear; with whom in boyhood I wander'd
Through the regions of Faery land, in forest or garden
Spending delicious hours, or at tilt and turney rejoicing;
Yea, by the magic of verse enlarged, and translated in spirit,
In the world of romance free denizen I, . . . till awakening,
When the spell was dissolved, this real earth and its uses
Seem'd to me weary, and stale, and flat." (V. of J. IX.)

Landor.

Southeys Spenserliebe war für den sonst so treuen Freund Walter Savage Landor[1]) eine beständige Zielscheibe ironischen Witzes. Bald vergnügte es ihn in seinen Briefen, Spenser als „flimsy and fantastic" zu ver-

[1]) Zitiert nach den „Works", Ausg. 1895.

unglimpfen[1]), — eine „seltsame Ketzerei", die Southey mit Entrüstung zurückwies[2]); bald nannte er Spensers Sprache spöttisch einen „Jargon"[3]); dann wieder ärgerte er den Freund durch das Paradoxon, Spensers „Dialog über die Lage Irlands" sei viel interessanter als die FQ[4]), und in einem Gedichte auf Wordsworth brachte er 1833 den lästerlichen Vers:

„Thee gentle Spenser fondly led,
But me he mostly sent to bed" (Works II 667).

Nun hatte an solchen spitzen Bosheiten die Lust an freundschaftlicher Neckerei zweifellos einen beträchtlichen Anteil. Wo Landor in vollem Ernste war (wie in dem zweiten Gespräch zwischen Southey und Porson in den „Imaginary conversations"), verstand er Spensers Reichtum an dinglicher, suggestiver Phantastik, die den Romantikern so gefiel, in einem virtuos durchgeführten Gleichnis sehr wohl anzuerkennen:

„Spenser's [poetry] is a spacious, but somewhat low chamber, hung with rich tapestry, on which the figures are mostly disproportioned, but some of the faces are lively and beautiful; the furniture is part creaking and worm-eaten, part fragrant with cedar and sandle-wood and aromatic gums and balsams; every table and mantlepiece and cabinet is covered with gorgeous vases, and birds, and dragons, and houses in the air" (Works I 79).

Aber freilich mußte ihm, dem strengen Wortsparer, Spensers ungezwungene Freigebigkeit im Ausdruck zuwider sein; und bei den Allegorien der FQ verdarb ihm der abstrakte Hintergrund selbst die lebendigste konkrete Ausgestaltung[5]). So erschloß sich ihm Spensers Dichtung stets nur in kurzen Anläufen: „There is scarcely a poet of the

[1]) Brief an Southey 1810; s. John Forster, „Landor", 1869, I 257.
[2]) „Life and Corresp. of Southey", 1850, III 295.
[3]) Forster I 259.
[4]) Forster II 97.
[5]) „Allegories are as bad in poetry as mice in a cheese-room", erklärt er kategorisch (Works I 79).

same eminence, whom I have found it so delightful to read in, or so tedious to read through", läßt er Porson sagen (Works I 79/80). Und andere eigene Äußerungen verraten dieselbe für Landors eigenen Charakter so bezeichnende Ungeduld[1]).

Wenn er gleichwohl in Spensers Werken vorzüglich beschlagen war, so leitete ihn dabei wahrscheinlich weniger das Interesse an den Dichtungen als an dem Dichter. Denn Landor als erster hatte den Kern der Persönlichkeit Spensers, der so fest im tätigen Leben stand und zugleich ein so „dichterischer Dichter" von feinnervigster Erregbarkeit war, scharf erfaßt und in den Dialogen *Queen Elizabeth and Cecil* (1824) und *Essex and Spenser* (gedruckt 1834 in der „Examination of William Shakespeare for deer-stealing") außerordentlich lebensvoll skizziert. Und da diese Entdeckung der eigentümlichen Persönlichkeit Spensers offenbar eine Folge der Entdeckung seiner Dichtung durch die romantische Bewegung ist, so mußte der beiden Dialoge hier gedacht werden.

Lamb.

Spensers Dichtung, von der Landors reizbare Ungeduld immer nur Kostproben hinnehmen wollte, hatte dagegen an Charles Lamb[2]), dem zweiten großen romantischen Prosaisten, einen entschiedenen Verehrer.

Nur in Stunden innerer Sammlung durfte man nach seinem Empfinden zur FQ greifen (Works II 175); und seinen eigenen schönen und kostbaren Folio-Spenser (v. J. 1617) machte der sonst so Verschlossene zum Vertrauten persönlichster Aufschreie (Works II 417).

Bereits 1796 in einem Gedicht *To the poet Cowper*

[1]) „There are admirable poems which demand relays. You cannot lay down Chaucer or Shakespeare. Spenser falls out of your hands in the midst of his enchantments." (Brief aus d. J. 1843, s. Forster II 421). — Vgl. „Letters and other unpublished writings of Landor", ed. Wheeler 1897, p. 60.

[2]) Zitiert nach den Works, ed. E. V. Lucas, 1903.



(Works V, 14) zollte er dem „liebsten Lieblingskind der Musen" hohe Bewunderung, und seine spärliche Jugendlyrik zeigt denn auch einige spenserische Einschläge. — In die *Vision of repentance* (1796; Works V 12) klingen düstere allegorische Motive aus dem ersten Buch der FQ hinein, und eine leise archaische Färbung der Sprache macht das Vorbild noch kenntlicher. Ein frühes Sonett: *A timid grace sits trembling in her eye* ... (1795 oder 1796 entst.; Works V 7) lehnt sich deutlich an gewisse „Amoretti" (bes. Nr. 48 und Nr. 8) an.

Von seinen klassischen Elia-Essays baut sich wenigstens eines: *Handsome is that handsome does* (Works II 259) auf der spenserischen „Hymn in honour of Beauty" auf, deren Text auch ausgiebig herangezogen wird. Und ein komisches Mißverständnis eines unliterarischen Amtsbruders, der den „Epithalamium"-Dichter mit dem „Lenoren"-Übersetzer Sir William Spencer zusammenwarf, gab Lamb den Stoff zu der Anekdote *On the ambiguities arising from proper names* (Works I 69; cf. Brief an Wordsworth vom 1. Febr. 1806, Works V 333 ff.).

Unleugbar den apartesten Ruhmesstein für Spenser hat er aber doch errichtet, indem er für ihn das Epitheton „the poet's poet" prägte, — ein Schlagwort, das sich rasch durchsetzte und noch heute als geflügeltes Wort die allgemeine Meinung über Spensers Stellung unter den englischen Dichtern merklich beeinflußt [1]).

3. Scott und sein Kreis.

Scott.

Zu dem ästhetischen Interesse, das die Lakisten an Spenser gefesselt hatte, kamen bei Sir Walter Scott [2]) historisch-nationale Gesichtspunkte hinzu.

---

[1]) Vgl. Leigh Hunt, „Imagination and fancy"; new ed. 1883, p. 66.

[2]) Zitiert nach den Poetical works, ed. Robertson, (Oxford edition), 1904.

Zwar in seiner oft unterbrochenen Schulzeit (schon bevor er 1783 die Edinburger Universität bezog) weidete er seine unersättliche Lesegier vorwiegend an den phantastischen Figuren der FQ, freilich lediglich „in their outward and exoteric sense"[1]), ohne sich um die Allegorie zu kümmern; und er fühlte sich in dieser ritterlichen Gesellschaft so wohl, daß nach seinem eigenen Zeugnis eine ganz erstaunliche Menge von Spensers Strophen sich wörtlich seinem Gedächtnis einprägten.

Aber in seiner Rezension von Todds Spenser-Ausgabe[2]) bemängelte er es schon mit besonderer Schärfe, daß die historischen Beziehungen der FQ so wenig ausgebeutet seien. Und wie Scott selbst die Werke Spensers mit dem scharfen Auge eines Geschichtsforschers unter die Lupe nahm, davon legen ja seine gelehrten Anmerkungen zu seinen Romanzen vollgültiges Zeugnis ab. So wurde für Scotts Versepen die FQ auch vornehmlich als eine Fundgrube für romantische Gestalten des ritterlichen Mittelalters „in their outward and exoteric sense" wichtig; der intimere, lyrische und ethische Gehalt der spenserischen Dichtung, der bei Wordsworth und Coleridge so stark nachwirkte, war ihm weniger interessant.

Aber ein stilistisches Kunstmittel, das durch alle seine Romanzen hindurchgeht, hat Scott doch dem Spenser abgelauscht: die Ausnutzung des suggestiven Vollklanges altheimischer Orts- und Geschlechternamen zu unmittelbarstem Stimmungsanreiz. Coleridge bezeichnet es als eine spezifisch spenserische Kunst, schon durch die nackte rhythmische Aneinanderfügung altehrwürdiger Fluß-, Fluren- und Heroennamen eine Art poetischen Genusses zu erzielen.[3]) Scott hat den zarten Duft solcher nationalen Namenassoziationen von neuem dichterisch nutzbar gemacht und ver-

---

[1]) Lockhart's memoirs of Scott, ed. Pollard, 1900, I 28.

[2]) Edinb. review VII 203—217; Okt. 1805.

[3]) Coleridge's Lect. on Shakespeare and other Engl. poets, ed. Ashe, p. 516.

dankte solchen nur Engländern verständlichen Klangwirkungen einen nicht unbeträchtlichen Teil seines jubelnden Erfolges[1]).

Die einzelnen Spenser-Einflüsse setzten bei dem Waffengeklirr und Koboldgrinsen der ersten Border-Romanze *The lay of the last minstrel* (1805) nur schwach ein. Aber der „Monk of St. Mary's Aisle", der das Zauberbuch des Magiers Michael Scott in Verwahrung hat und selber in schwarzen Künsten nicht unbewandert ist, gehört wohl zu Archimagos Nachfahren; seine frühere ritterliche Streitbarkeit ähnelt auch dem heilenden Eremiten aus FQ VI, 5—6. Insgemein ist festzustellen, daß die Eremiten und die unheilkündenden Eulen (stereotype Motive bei allen spenserfreundlichen Romantikern) in Scotts gesamten Verdichtungen besonders zahlreich sind.

Die Einleitung zum ersten Gesang des *Marmion* (1808) bringt eine bemerkenswerte programmatische Erklärung. Die Legenden des Rittertums, die „durch Spensers Elfentraum schimmern" („they gleam through Spenser's elfin dream" v. 273), hätten allzulange geschlummert; der Genius „Chivalry" solle jetzt aus seinem Zauberschlaf durch Harfentöne ermuntert werden:

„Till he awake and sally forth,
On venturous quest to prick again
In all his arms, with all his train,
Shield, lance, and brand, and plume, and scarf,
Fay, giant, dragon, squire, and dwarf,
And wizard with his wand of might,
And errant maid on palfrey white" (294—299).

Man erkennt in dieser Aufzählung ohne weiteres das Inventar der ersten Gesänge der FQ, im besonderen die Züge des Redcrossknight und der Una, wie sie verborgenen Gefahren entgegenreiten. Die schöne und trauervolle Una hat denn auch unverkennbar für die Gestalt der Clare vorgeschwebt: als „lovely and gentle, but distressed" schildert sie der Dichter (Marm. II, 90); wie Unas Kummer bezieht

[1]) Cf. Herford, Age of Wordsworth, p. 188.



sich auch der ihre auf das ungewisse Schicksal eines ihr entrissenen Ritters; und Scott mahnt ausdrücklich an Unas wunderbare Macht über den Löwen (FQ I, 3, 5—7), um Clare's ehrfurchtgebietende Lieblichkeit deutlich zu machen:

„Lovely, and gentle, and distress'd:
These charms might tame the fiercest breast:
Harpers have sung, and poets told,
That he, in fury uncontroll'd,
The shaggy monarch of the wood,
Before a virgin, fair and good,
Hath pacified his savage mood“ (Marm. II, 113—119).

In Clares edlem Liebhaber Wilton, der als „Palmer“ verkleidet sich dem Marmion wie sein böses Gewissen dämonisch an die Fersen heftet, belebte Scott als erster die Figur des Pilgrims von neuem und knüpfte damit an jenen „Palmer“ an, der als warnender Schutzgeist dem Sir Guyon beigegeben ist (FQ II). Auch die Art, wie Constance vor dem schaurigen geistlichen Gericht auftritt (Marm. II, 384—414) zehrt von einem schönen Bilde in der FQ: wenn dem als Page verkleideten Mädchen die verhüllende Kappe abgenommen wird, soll die Pracht der langsam rings niederflockenden Haarflechten und das bleiche Leuchten des Antlitzes gewiß mit dem Reiz der ihren Helm lösenden Britomart wetteifern (FQ IV, 1, 13. III, 1, 53). Britomarts Schatten wird noch einmal namentlich in der Einleitung zum fünften Gesange (v. 62—68) beschworen; in einer langen Paraphrase, mit Anlehnungen an Spensers Wortlaut[1]), ruft Scott sich und dem angeredeten Freunde Ellis ins Gedächtnis, wie Britomart in Malbeccos Hause zum heiligen Erstaunen der Schauenden die Eisenrüstung Stück für Stück ablegt und schrittweis ihre Schönheit offenbar werden läßt (FQ III, 9, 20—24).

Die Gestalt Britomarts, die sich im „Marm.“ so bedeutungsvoll ankündigt, entfaltete sich in Scotts nächstem

[1]) z. B. v. 74 „But looking lik'd, and liking lov'd“ nach FQ III, 9, 24: „Yet every one her likte, and every one her lov'd.“

Epos erst in ganzer Fülle: Ellen Douglas, die Titelheldin der *Lady of the lake* (1810) ist in ihrem Charakter das vollkommene Ebenbild der spenserischen Heroine. Wie in Britomart werden auch in Ellen die echt weiblichen Tugenden der Schönheit, Anmut und Güte durch stolze und mutige Tatkraft nicht verdunkelt, sondern nur mit desto zarterem Schimmer umstrahlt. Die bei solchem Typus sehr naheliegende Gefahr, in den Stelzengang einer schablonenhaften Heldenjungfrau zu verfallen, lehrte das spenserische Vorbild mit seiner lebendigen Individualisierung glücklich vermeiden. Ein feines spenserisches Mittel, der Heldin die Gemütsteilnahme des Lesers zu sichern hat Scott geschickt nachgeahmt: Im Anschluß an Britomarts leidenschaftlichen Schmerzensausbruch am Gestade des Meeres (FQ III, 4, 5—11) läßt Scott auch die schöne Ellen ihren Kummer angesichts des dunklen Sees in einer bewegten lyrischen Szene voll ausströmen (Lady IV, st. 9 ff). — Doch die FQ war nicht nur bei der Hauptfigur der „Lady of the lake" eine geheime Mitarbeiterin. Ihr Einfluß markiert sich zunächst noch äußerlich in den Spenser-Stanzen, die ebenso wie im „Lord of the isles" (1815) und in „Harold the Dauntless" (1817) jeden Canto majestätisch einleiten. Gleich zu Anfang der Romanze würde uns ein ausgiebiger, farbenfunkelnder Blumen- und Baumkatalog (I, st. 4) an Spenser erinnern, auch wenn Scott nicht erst seine reizende Waldwildnis als „the scenery of a faery dream" gekennzeichnet hätte. Im dritten und vierten Gesang sind die Spenser-Motive kräftiger. Die sehr dramatische Figur des „Eremiten" und druidenhaften Magiers Brian, der nächtlich eine „körperlose Welt" hervorzuzaubern versteht[1]), und dessen Gebete, trotzdem sie die heiligen Namen und Symbole des Christentums verwenden, fast wie Blasphemie wirken[2]), bildet offen-

[1]) „Shaped forth a disembodied world" (Lady III, st. 7).

[2]) „And the few words that reached the air,
Although the holiest name was there,
Had more of blasphemy than prayer" (Lady III, st. 10).

kundig eine Verpflanzung des Archimago-Typus in den Bereich einer noch an heidnischen Vorstellungen haftenden keltischen Hochlandsbevölkerung. Ein ganz heidnisch wirkendes, unheimliches Schwursymbol ist direkt aus der FQ in die „Lady of the lake" eingegangen. Im vierten Gesang (st. 28) ruft die von einem Mordpfeile durchbohrte Blanche of Devon in düsterem Walde Fitz-James zu ihrem Rächer auf; dieser verflicht eine Locke der Toten mit dem Haar ihres ungetreuen Bräutigams, taucht dies gräßliche Wahrzeichen in das Blut der Gemordeten und leistet dann den Racheschwur. Auf die gleiche Weise und unter sehr ähnlichen Umständen hatte Sir Guyon über dem Leichnam der von eigener Hand erdolchten Amavia und ihres Gemahls den Bluteid gesprochen:

> „With which he cutt a lock of all their hair
> Which medling with their blood and earth he threw
> Into the grave, and gan devoutly sweare . . ." (FQ II, 1, 61).

Es ist auffallend, daß Scott, der sonst sorgfältig die Quellen seiner volkskundlichen Motive bucht, für diese hervorstechende Szene die Vorlage nicht namhaft macht.

In *The vision of Roderick* (1811) wollte sich Scott unverkennbar einmal ganz dem Stile Spensers anbequemen. Nicht nur der Schauplatz ist in ungewohnte Fernen verlegt: Scott versuchte sich hier auch in der ihm sonst so fremden Gattung der Allegorie, ließ sich dabei freilich von Spenser kräftig stützen. In der Vision, die dem letzten Gotenkönig Spaniens Schicksale enthüllt, erscheinen zwei Mächte als Herrscher des Landes: „Valour" in schimmernder Ritterrüstung, stark und roh, von ungezähmtem Stolze („proud as proud might be"!), ein zweiter Orgoglio (FQ I, 8); aber er ist doch nur ein gefügiges Werkzeug der blutlüsternen Grausamkeit des schlauen Mönches „Bigotry", dessen Vorbild der Dichter selbst verrät (Vision II, st. 28):

> „Him follow'd his companion, dark and sage,
> As he, my master (!), sung the dangerous Archimage."



Wenn sich nachher „Valour" vor den Reizen einer schönen Dame „Ease" wie ein zahmer Löwe duckt, so ist wieder Unas Gewalt über den König der Tiere im Spiele.

Die Vision besteht aus 93 Spenser-Stanzen; sie befleißigt sich auch in der Sprache und Diktion jenes gravitätischen Marschallschrittes („the marshalled march"), den Scott einst selbst in der Rezension von Todds Spenser (Edinb. review VII 205) diesem Metrum zuerkannt hatte. Ruhevolle Satzgefüge mit wuchernden Relativsätzen; gemächliche Umschreibungen der Verba durch „to do"; eine Fülle stillbeschaulicher, aber auch metaphorisch-prägnanter[1]) Adjektiva; bedächtig ausmalende Vergleiche, selbst in Momenten der Erregung; dazu archaische Wörter (wie behest, ever and anon, bedabbled, to brook, bedeck'd): alle diese Merkmale bezeugen, daß Scott hier unter Verleugnung seines eigenen Stils an seinen „master" Spenser Anschluß erstrebte. So fügt es sich wohl, daß er auch den Anfang des Gedichtes (bes. Vision I, st. 6) nach der „Introduction" der FQ formt, und daß er in der Schlußstanze (Vision III, 18), wie Spenser im letzten Gesang der FQ (VI, 12, 1), sich mit einem aufatmenden Schiffer vergleicht, der nach mühsamer Seefahrt endlich in den sicheren Hafen einläuft.

Eine sonderbare Ehrung für Spenser verflocht Scott in *Rokeby* (1812). Wilfrids Gemüt ist so umdüstert, daß ihn die erlesenste Landschaft nicht aufzuheitern und zu fesseln vermöchte, selbst wenn Spenser neben ihm gegangen wäre und ihm die Reize der Natur mit seiner ganzen Kunst geschildert hätte:

„O then, though Spensers self had stray'd
Beside him through the lovely glade,
Lending his rich luxuriant glow
Of fancy, all its charm to show . . .

---

[1]) In diese Gruppe gehören: „his anxious forehead", d. h. angsteinflößende Stirn (ähnlich Spensers „fearful hornes" Muiop. 87); „my venturous bark" (vgl. venturous vessell FQ II, Introd. 2); „my weary sail" (vgl. „the weary way" FQ I, 9, 39).



All this, and more, might Spenser say
Yet waste in vain his magic lay." (Rokeby II, st. 6.)

So dient ihm Spenser als unüberbietbarer Gipfel poetischer Zaubergewalt. Schade nur, daß sich Scott selbst den heiteren Zauber des *Bridal of Triermain* (1813) durch eine unangebrachte Spenser-Reminiszenz verderben ließ. Wenn hier die Entzauberung des Dornröschen-Schlosses einen allegorischen Aufputz erhält, derart, daß sich Roland of Triermain durch die vier Stationen der Furcht, der Habsucht, der Wollust und des Ehrgeizes durchschlagen muß, ehe er die verwunschene Elfin Gyneth erweckt, so waren an dieser unorganischen Durchkreuzung des lieblichen Feenmärchens jedenfalls Scudamours allegorische Liebesfährnisse bei der Werbung um Amoret (FQ IV, 10) schuld.

Hogg und Campbell.

Von Scotts literarischen Freunden ist James Hogg, der „Ettrick-Schäfer", wegen seines länglichen Epos *Mador of the Moor* (1816) mit einem Blick zu streifen.

Der Sänger frischer Balladen aus schottischer Legendenüberlieferung quält sich hier mit einer ihm gänzlich verschlossenen Kunstform ab. Mühsam windet sich das Epos in fünf Gesängen durch schwerfällige Spenser-Stanzen hindurch, deren plumpe Archaismen allzu deutlich lediglich durch Vers- und Reimnöte veranlaßt sind. Stofflich ist „Mador" von Scotts Versromanzen beeinflußt. Nur eine Figur beweist, daß Hogg die FQ kannte: im vierten Canto trifft Ila, die ausgezogen ist, um zu ihrem ledigen Söhnchen den Vater zu suchen, unterwegs einen Pilgrim, den sie anfangs im Verdachte tückischer Zauberei hat, der sich aber dann als ein hilfreicher Berater erweist. Archimago und Guyons Palmer blicken nacheinander aus dieser Gestalt heraus.

Mit Scotts Versepen steht schließlich auch, wenn auch nur locker, Thomas Campbells[1]) Hauptwerk *Gertrude of Wyoming* (1809) in Verbindung.

[1]) Zitiert nach den Works, Ausg. 1858.



Das Gedicht wurde von dem Antiromantiker Jeffrey in der „Edinburgh review“ [1]) enthusiastisch als ebenbürtig mit dem „Castle of Indolence“ und Spensers „feineren Partien“ begrüßt. Dieser Vergleich mit Spenser kann sich nicht auf den Stoff beziehen. Die rührend-melodramatische Geschichte aus dem amerikanischen Farmerleben zur Zeit der Bürgerkriege hat weder stofflich noch in ihrer weichlich-sentimentalen Auffassung etwas mit der FQ gemeinsam. Wodurch trotzdem „Gertrude“ so lebhaft an die FQ erinnerte, das läßt sich aus Campbells Essay über Spenser in den „Specimens of the British poets“ (1819; I 124—127) erschließen. Hier feiert er Spenser vor allem als Metriker („He threw the soul of harmony into our verse“) und, wegen seiner Bildkraft, als „the Rubens of English poetry“; den Gesamteindruck von Spensers Dichtung schildert er zusammenfassend: „We always rise from perusing him (Spenser) with melody in the mind's ear, and with pictures of romantic beauty impressed on the imagination.“ Diese beiden spenserischen Eigentümlichkeiten hatte Campbell auch seiner Gertrude einzuverleiben gesucht. Idyllische, empfindungsreiche Liebesszenen werden von exotisch-prächtigen Waldlandschaften in der Tat sehr wirkungsvoll eingerahmt; und Campbells Spenser-Stanzen bedeuten einen Wendepunkt in der Entwicklung dieses Metrums [2]). Er beseitigte entschlossener als seine Vorgänger die Archaismen und machte zugleich die Spenser-Strophe durch reichliche Enjambements so beweglich und ausdrucksvoll, wie sie zwar bei Spenser selbst, aber nicht bei ihrer Wiedererweckung durch die klassizistischen Männer des 18. Jh. erschien.

Campbell zeigte übrigens diese Entfesselung der FQ-Stanze noch virtuoser in den markigen Strophen *To the memory of the Spanish patriots* (entst. 1808; Works p. 218). Durch solche Emanzipation der Spenser-Stanze von einer ihr

---

[1]) Vgl. Jeffreys „Contributions to the Ed. rev.“, 1846, II 176.

[2]) Vgl. Herford, Age of Wordsworth, p. 201.

nicht notwendig eignenden statuesken Pomphaftigkeit machte Campbell die Bahn frei für die schneidigen Fanfarenstöße des „Childe Harold“ und die nervöse Sensibilität des „Revolt of Islam“ und „Adonais“.

4. Die jüngere Romantik außer Shelley.

Byron.

Lord Byron[1]), der die jüngere, durch italienische und antike Einflüsse wesentlich bestimmte Schicht der Romantik eröffnet, zeigt als einziger überragender Dichter der ganzen Periode für Spenser kein Verständnis.

Es ist zwar sehr wahrscheinlich, daß er bereits als Schulknabe in Dulwich (1799—1801) Spenser in Bells „English Poets from Chaucer to Churchill“ gelesen hat[2]); und auf der albanischen Reise (1810) vermochte er nach Hobhouses Bericht eine recht versteckte Spenser-Stelle über die pittoreske albanische Tracht (FQ III, 12, 10 [Doubt] „at his back a brode Capuccio had, And sleeves dependaunt Albanesè-wyse“) dem Sinne nach zu zitieren. Aber nirgends (abgesehen von einer nichtssagenden Erwähnung in den „Hints from Horace“ v. 81) fand er ein Wort der Würdigung für Spenser.

Immerhin gibt jenes albanische Zeugnis doch die Gewißheit, daß ihm die Spenser-Stanze des *Childe Harold* nicht nur indirekt durch Thomsons „Castle of Indolence“ und Beatties „Minstrel“ übermittelt wurde, obwohl er in der Vorrede zu Childe Harold 1812 allein diese Werke als seine metrischen Vorbilder namhaft macht. Mit welchem Enthusiasmus er die neunzeilige Stanze, die ihm für jeden Darstellungston geeignet schien, ergriff, ist bekannt. Fast paradox mutet es an, wenn er bald nach dem Druck von

---

[1]) Works, ed. Prothero 1898 ff.

[2]) Vgl. Ludwig Fuhrmann, Belesenheit des jungen Byron, 1903, p. 10, 12.

Childe Harold I. II. am 26. Sept. 1812 gegenüber Lord Holland klagt, ihm mache ein popesches Reimpaar mehr Mühe als eine FQ-Stanze: „Latterly I can weave a nine-lined stanza faster than a couplet, for which measure I have not the cunning. When I began Childe Harold, I had never tried Spenser's measure; and now I cannot scribble in any other.“ [1]) In der Vorrede zum „Corsair“ (1814) ist diese Vorliebe für die Stanze geblieben, wenngleich ihre Verwendbarkeit jetzt etwas beschränkt wird: „The stanza of Spenser is perhaps too slow and dignified for narrative; though, I confess, it is the measure most after my heart.“ So wahrte er ihr auch nach seinem endgültigen Scheiden aus England einstweilen die Treue.

Indes unterscheiden sich die beiden letzten Gesänge des Childe Harold wie im Geiste, so auch in der Sprache, trotz des gleichen Metrums, wesentlich von den beiden ersten. Das zeigt sich am deutlichsten beim Wortschatz [2]); der erste und zweite Gesang führen eine ganze Reihe obsoleter Worte mit sich, die dem dritten und vierten fremd sind. Besonders auffällig sind die Negation ne (I, 2. 17. 32. 72. II, 52) und der Komparativ moe (I, 93); ferner an Substantiven: e'e statt „eye“ im Reim auf „flee“ I, 6. 17; feere = Genosse I, 9; glaive = Schwert II, 69; wight = Person I, 2. II, 40; carle II, 74; Eld I, 93. II. 13. 98; an Verbalformen: mote I, 1. 11; high I, 3; kempt I, 17; to aread = beschreiben II, 36; yclad II, 54; ygazed II, 71; Adjektiva: the olden time I, 3; rife = Überfluß habend II, 79; Adverbia: full I, 1. II, 17; in sooth I, 2. 44. II, 32. 63. 64. 72; ofttimes I, 8. II, 57; als Präposition: withouten I, 31. Mögen nun diese Archaismen direkt aus

---

[1]) Letters and journals, ed. Prothero II, 150.

[2]) Archaismen in Syntax und Wortstellung sind zwar ebenfalls in Ch. Harold I u. II besonders häufig, verbreiten sich aber, wie Albert Herrmann in dem trefflichen Aufsatz über Byrons Sprache (Progr. der 12. Realschule, Berl. 1902) nachwies, über alle seine Dichtungen in überraschendem Umfange.

Spenser stammen oder durch Thomson vermittelt sein, — jedenfalls trieb Byron hier, wie Beers[1]) es ausdrückt, „conscious Spenserism".

Freilich nur in der Wortwahl! Schon die Stanze hat etwas Hastig-Eilendes, das sich bei Spenser nicht findet; syntaktisch bekundet sich dies in der Neigung, die Sätze aufrüttelnd mit dem Verbum beginnen zu lassen[2]), während Spenser am liebsten bedächtige adverbiale Wendungen voranstellt.

Die Stoffwelt Spensers hinterließ in Byrons Werken keine Spuren. Was man in *The siege of Corinth* für einen Nachklang von Unas Löwenbezwingung hielt (Fuhrmann p. 12):

> „'Tis said the lion will turn and flee
> From a maid in the pride of her purity;
> And the power on high that can shield the good
> Thus from the tyrant of the wood
> Hath extended its mercy to guard me as well" —

das ist in Wirklichkeit eine Reminiszenz an eine „Marmion"-Stelle, die freilich ihrerseits direkt auf Spenser zurückgeht. Scotts Ausdruck „the shaggy monarch of the wood" (Marm. II, 117) macht Byrons Abhängigkeit besonders deutlich.

Byron ist in seinem literarischen Geschmack von eigensinnigster Inkonsequenz. Im allgemeinen stellt er die italienische Dichtungsart hoch über die französische (vgl. Brief an Hunt, 9. Febr. 1814: „Our Milton and Spenser and Shakespeare are very Tuscan, and surely it is far superior to the French school"), hebt aber dabei Pope in den Himmel und ist Spenser gegenüber völlig indifferent. Noch i. J. 1822 versuchte Hunt, dem die Verehrung Spensers eine Herzensangelegenheit war, Byrons Ketzerei in diesem Punkte zu bekehren und drängte ihm ein Exemplar der FQ auf, das ihm jedoch Byron gleich am nächsten Morgen mit affektiertem Abscheu zurückbrachte. Hunt rächte sich dafür in der

---

[1]) Beers, History of English romanticism in the 19th century, p. 98.
[2]) Herrmann, Byron's language, § 29, p. 29.

Byron-Biographie durch die Bemerkung: „That he (Byron) saw nothing in Spenser, is not very likely; but I really do not think that he saw much. Spenser was too much out of the world, and he too much in it.“

Hunt.

Aber Leigh Hunt selbst ließ seinen leidenschaftlichen Spenser-Kult nicht allzulange auf seine eigene Dichtung einwirken.

Freilich hatte er, wenn seine Autobiographie (New ed., 1885, p. 70) richtig berichtet, bereits in Christ's Hospital mit knabenhafter Begeisterung der FQ ein Epos *The fairy-king* (in etwa 100 Stanzen) gegenübergestellt, und in den „Juvenilia“ (1802) des Siebzehnjährigen findet sich *The palace of Pleasure. An allegorical poem. Written in imitation of Spenser.* Dieses allegorische Epos in zwei Gesängen von je 65 Spenser-Stanzen stellt eine Verkoppelung des „Bower of Bliss“ (FQ II, 12) mit der „Isle of Merth“ (FQ II, 6) dar. Sir Guyon, der auch hier der Held ist, läßt sich, weniger standhaft als sein Ahnherr in der FQ, eine Zeitlang in dem Lustparadiese festhalten, bis ihn „Religion“ und „Repentance“ (ähnlich wie den Redcrossknight FQ I, 10) aus dem Sündenpfuhle herausziehen. Trotz dieser stofflichen Abhängigkeit von Spenser scheint der jugendliche Hunt bei der Ausarbeitung beständig Thomsons „Castle of Indolence“ neben sich gehabt zu haben. Nicht nur die Titelzusätze, sondern auch die Vorrede mit der Rechtfertigung der Spenser-Nachahmung im allgemeinen und der Archaismen im besonderen, ja sogar das angehängte Glossar sind beinahe verbatim aus Thomson ausgeschrieben. Wörter, die Spenser nur höchst selten gebraucht, häuft Hunt geflissentlich, weil Thomson sie sich angeeignet hatte.

So konnte Hunt aus eigener Erfahrung sprechen, als er in der ersten, rabiatesten Fassung des *Feast of the poets* (1815) von Campbells „Gertrude of Wyoming“ behauptete, sie ahme weniger den Stil Spensers als Thomsons nach (p. 69).

In demselben kritischen Pamphlet, das doch Spenser in die erlauchte Vierzahl der englischen Dichterfürsten aufnahm, sprach er sich überhaupt aufs heftigste gegen jede ernsthafte Nachahmung Spensers aus, sei es auch nur im Metrum. Mit solchen Forderungen stand es ganz im Einklang, wenn er später in der Autobiographie (p. 97) seine eigene von Thomson und Spenser schmarotzende Jugendpoesie schonungsloser Verachtung preisgab.

Aber obwohl er sich in seiner späteren Dichtung von Spenser abwandte und Dryden in seinen Versnovellen und Literatursatiren zu seinem Führer erkor, blieb er doch unermüdlich im persönlichen Verkehr[1]) und in seiner Schriftstellerei Spensers eifrigster Ruhmesanwalt. Manche von den feinen stilistischen und besonders metrischen Beobachtungen, die er 1844 in dem umfangreichsten Kapitel von *Imagination and fancy* (New ed., 1883, p. 62—120) über Spenser gab, wirkten noch in James Russell Lowells klassischem Spenser-Essay fruchtbringend nach. Und sein interessantes Experiment, aus der reichen Schatzkammer der FQ eine einzigartige Bildergalerie (*A gallery of pictures from Spenser*) zusammenzustellen, in der sich so verschiedene Malerphysiognomien wie Rubens, Rembrandt, Correggio, Tizian, Raffael, Giotto und andere zu versammeln scheinen, weist darauf hin, wie sehr man bei den Romantikern gerade auf die Nachwirkung des Malerischen in Spenser zu achten hat.

Mary Tighe.

In weitestem Maße durch die bildhaften Elemente der FQ wurde Mrs. Mary Tighes *Psyche* bestimmt, ein stattliches Epos spenserischen Metrums in sechs Gesängen, das 1805 privatim gedruckt wurde, 1811 (ein Jahr nach dem Tode der Dichterin) öffentlich erschien und bis 1816 sechs

[1]) Shelley und Keats verdanken ihm die Festigung ihres Verhältnisses zu Spenser.



gesonderte Auflagen (davon eine in Amerika) erlebte. Und nicht nur in breiten Leserschichten, auch bei berufenen Richtern fand die Dichtung willkommene Aufnahme. In der „Monthly review“ (Okt. 1811) wurde sie in einer ausführlichen Analyse geradezu panegyrisch gewürdigt. Leigh Hunt widmete der „schmachtenden Schönheit“ („languid beauty“) der „Psyche“ in den „Specimens of British poetesses“ [1]) freundliche Worte; Thomas Moore pries die Landsmännin überschwänglich in den sehr bekannten Versen „To Mrs. Tighe, on reading her ‘Psyche’“. Der junge Keats schwärmte für die melodiösen „blessings of Tighe“ („To some ladies“, entst. 1816). Und auch bei Shelley, der in Italien mit nahen Verwandten der Dichterin verkehrte [2]), darf man wohl Bekanntschaft mit der damals so berühmten „Psyche“ voraussetzen.

Die Handlung des Epos schließt sich bis zur verhängnisvollen Neugier der Psyche (zweiter Gesang) getreu an den „Goldenen Esel“ an. Doch auch hier schon wird der schlanke epische Bericht des Apuleius mit Fleiß allegorisch zurechtgemacht. Aus dem fließenden Gewässer, über dessen Kristallhelle sich Psyche bei dem Spätgriechen ganz naiv freut, werden bei M. Tighe zwei Quellen, der „Freude“ und des „Kummers“; die erste Liebesvereinigung von Amor und Psyche findet nicht, wie in der antiken Vorlage, in dem genießerisch aufgefaßten Zauberpalast eines Lusttales statt, sondern in dem „Palace of Love“, der auf dem „Island of Pleasure“ liegt.

Bei den Prüfungen, die Psyche nach der Trennung von Cupido zu bestehen hat, verläßt M. Tighe beinahe vollständig die Bahnen des antiken Märchens und führt die Handlung vollends als Allegorie nach Spensers Art weiter. Ihrer mangelnden eigenen Erfindungsgabe hilft sie dabei auf Schritt und Tritt mit spenserischen Motiven auf. Der

---

[1]) „Men, women, and books“, New ed., 1883, p. 277.

[2]) E. Dowden, Life of Shelley, II 317.

herumirrenden Psyche weist die vernunftbegabte Taube Innocence den Weg, wie Spensers Turteltaube dem Timias (FQ IV, 8). In dem Ritter Love und seinem besonnenen Knappen Constance, die sich im dritten Gesang schützend der leidenden Schönheit anschließen, erkennt man Sir Guyon und den Palmer wieder; ein treuer Löwe, der ihr gleichfalls mit seiner Kraft dient, verkörpert die gebändigte Leidenschaft und stammt natürlich von Unas Löwen ab. Als die fünfgliedrige Gesellschaft (Psyche, Ritter, Knappe, Löwe, Taube; cf. FQ I, 1 Una, Ritter, Zwerg, Esel, Lamm) unversehens zum „Bower of loose Delight“ (bei Spenser „Bower of Bliss“ FQ II, 12) gerät, verschüttet die Taube den gefährlichen Zauberbecher, der hier ebenso wie FQ II, 12, 49. 57 den Ankömmlingen dargereicht wird. Die moralische Taube weist alsdann den Weg zu dem in einsamer Waldschlucht wohnenden Eremiten „Calm Contemplation“, dem nämlichen, der in der FQ I, 10 „Heavenly Contemplation“ heißt. Im vierten Gesange tritt das wohlbekannte „Blatant Beast“ auf („well known of yore“, bemerkt die Dichterin selbst). Während des Kampfes, den der Ritter Love (wie Artegall FQ VI, 12) mit dem Untier zu bestehen hat, wird Psyche von ihm (wie Una von St. George) getrennt und verirrt sich in dem schauerlich-düsteren „Walde des Mißtrauens“, der sein Vorbild in Spensers „Wald des Irrtums“ (FQ I, 1) hat. Aus dem Schloß der Disfida („Suspect“ erscheint auch bei Spenser FQ III, 12, 15) vermag sie sich nur mit Mühe zu retten, und abgehetzt gerät sie in die Höhle der Eifersucht, wo der schmutzig-ekle Geloso haust, ein enger Blutsverwandter des spenserischen Malbecco (FQ III, 10), — der aber zugleich einige Züge Archimagos ererbt hat: mit Hilfe eines trügerischen Zauberspiegels (cf. Merlins Spiegel FQ III, 2) zeigt er der bekümmerten Psyche den Ritter Love in den Armen lockerer Minne, — ähnlich wie Archimago dem Redcrossknight Unas Untreue vorgespiegelt hatte (FQ I, 2, 3 ff.). Die Ankunft des Ritters selbst ver-

nichtet indes den Lügenspuk, und Geloso verwandelt sich (wie Arachne in Spensers Muiop.) in eine Spinne. Im fünften Gesange gelangen Psyche und ihr Ritter zum Palace of Chastity, dessen poetische Gevattern Spensers „Temple of Love“ (FQ IV, 10) und „Mask of Cupid“ (FQ II, 12) gewesen sind, nur daß die moderne Dichterin eine strenge puritanische Säuberung vorgenommen hat. Erst auf Hymens Fürsprache erhält der Ritter überhaupt Zutritt zu den Vorhallen der Liebe. Die Herrin des Palastes ist nicht (wie bei Spenser) Venus, sondern die genaue Castabella. In einer langen Einlage besingt Honour alle erdenklichen Keuschheitsvorbilder aus der klassischen Mythologie, offenbar um zu der üppigen Bildergalerie frevelhafter antiker Liebesraserei in der FQ (III, 11, 29—46) ein dezentes Gegenstück aufzustellen. Neue Prüfungen warten des Paares auf einer allegorischen Meeresfahrt, deren allgemeine Idee wiederum durch Spensers Sir Guyon (FQ II, 12) vorweggenommen war. Schließlich erlöst der Ritter mit Hilfe eines wieder aus der FQ geliehenen Zauberschildes die Psyche auch aus dem Purgatorio der Liebe (man denkt dabei an die Befreiung der Amoret aus dem „House of Busirane“ durch Britomart FQ III, 11—12), und das endgültig wiedervereinte Paar gelangt zum „Bower of Happiness“, dessen Urbild gleichfalls in Spensers Eldorado der Liebenden (FQ IV, 10, 21 ff.) vorlag.

Diese Handlung nun ist wie die der FQ eingebettet in würdevolle ethische Betrachtungen und mehr als die FQ überladen mit dichtem, farbigem Bilderschmuck. Die wechselnden Tageszeiten, zumal Sonnenauf- und -untergänge werden mit einer Sorgfalt und Ausführlichkeit dargestellt, als wären sie wichtige epische Ereignisse. Gestalten und Szenen der antiken Mythologie müssen ihre schönen Umrisse zu dekorativen Ornamenten herleihen. Körperliche Reize werden in kostbaren Gleichnissen zergliedert. Auch die Kostüme der Personen geben zu weiteren malerischen Schilderungen Anlaß. In einem

langen, funkelnden Edelsteinregister (p. 32) feiern Licht und Farben Orgien. Licht und Farben schimmern überhaupt verschwenderisch in all den glänzenden Schauplätzen der Handlung: in den Prunkpalästen und den Ideallandschaften. Immer wieder kehrt die Handlung (wenn auch auf kontrastierenden Umwegen durch schauerliche Waldirrsale und finstere Höhlen) zu besonnten Lustgärten und Smaragdinseln zurück und verweilt dort mit festlichem Behagen bei buntem Blütenzierat und süßen Düften. Musik von künstlichen Instrumenten und den Naturgeräuschen der Elemente fehlt nie in diesen Paradiesen der ästhetischen Empfindungen.

Auf weichen Wohllaut sind auch Diktion, Metrik und Sprache gestimmt. Von Spensers rhetorischen Mitteln handhabt M. Tighe keines besser als das langatmende schmückende Beiwort, mit besonderer Bevorzugung pompöser Partizipial-Kompositionen. In der Stanze zeigt sich das Musikalische in den langgezogenen, durch mehrere Zeilen hingleitenden Perioden, die dann gern mitten in einem Vers zur Ruhe kommen. Die Sprache der „Psyche" verschmäht rauhe Archaismen, welche die sanfte Harmonie stören würden, und übt bewußt eine reiche Auswahl und Variation der Wörter mit vollen, wuchtenden Vokalen.

Keats.

Durch Mary Tighes „Psyche" und Leigh Hunt ließ John Keats[1]) sich lange die Wege zur FQ weisen, ehe er im „Endymion" die eigene Domäne fand, auf der er eine ganz bestimmte Auslese spenserischer Stilmittel so ungehemmt ins Kraut schießen ließ, daß seine Dichtung durch diesen Spenser-Einschlag ihr besonderes Gepräge erhielt. Da überdies die Beziehungen zu Spenser auch in Keats' Lebensgeschichte beträchtlich eingreifen, so haben sich alle seine Biographen, zumal die Engländer William T. Arnold (Einl.

[1]) Works, ed. H. Buxton Forman, 1889.

zur Keats-Ausg., 1888) und Sidney Colvin (in den „Engl. Men of Lett.") sowie die Deutschen Marie Gothein (John Keats, Halle 1897) und Joh. Hoops (Keats' Jugend und Jugenddichtung, Engl. Stud. XXI) mit Keats' Stellung zu Spenser befaßt.

Jenes zufällige Bekanntwerden mit Spenser, das dem 18jährigen Mediziner seinen Dichterberuf offenbarte, ist heute fast schon mit einer legendarischen Gloriole umstrahlt[1]). Die einzelnen Etappen dieser völligen Hingabe an Spenser sollen hier nicht vorgeführt werden. Es genügt daran zu erinnern, wie Keats' Spenser-Enthusiasmus seit 1816 durch L. Hunt zu einer Art Monomanie erhitzt wurde, wie sein erster Gedichtband (1817) auf dem Titelblatt einen bedeutsamen spenserischen Geleitspruch und ein idealisiertes Spenser-Porträt trug und beinahe in jedem einzelnen Gedicht mit einer Anspielung, einem Zitat oder einem schwärmerischen Bekenntnis künstlerischer Vasallenschaft Spensers gedachte. Noch im „Endymion" (II, 32) beschwor er sehr anachronistisch „fair Pastorella in the bandit's den", — um dieselbe Zeit, wo er in einem Briefe an Reynolds vom 17. Apr. 1817 eine aufs Geratewohl aufgeschlagene Spenserstelle (FQ I, 5, 1) wie ein Orakel für sein eigenes Schicksal hinnahm[2]).

Diese blinde Leidenschaft für Spenser erfuhr dann, als Milton und Dante übermächtig in seinen Gesichtskreis traten (ähnlich wie bei Shelley) eine merkliche, bei ihm freilich vorübergehende Abkühlung, die sich dichterisch im „Hyperion" niederschlug und auch aus den Briefen urkundlich zu belegen ist. Im Dez. 1818, als ihm Hyperion wuchs, stellte er schon skeptische Betrachtungen über die Wandelbarkeit der literarischen Werturteile an, zunächst

---

[1]) „Nothing that is told of Orpheus or Amphion is more wonderful than this miracle of Spenser's, transforming a surgeon's apprentice into a great poet. Keats learned at once the secret of his birth." (J. R. Lowell, English poets, p. 244.)

[2]) Keats' Letters, ed. Forman 1895, p. 11.

in der milden Form einer Absage an Spensers Schüler: „Mrs. Tighe and Beattie once delighted me — now I see through them and can find nothing in them or weakness, and yet how many they still delight!“ (Letters p. 249). Und im Sept. 1819, als er die ziemlich unspenserische „Lamia“ eben abgeschlossen hatte und an den ersten „Hyperion“ noch große Mühe wandte, tat er Taylor gegenüber die scharfe Äußerung: „Ariosto I find as diffuse, in parts, as Spenser“ (Letters p. 376).

Aber die bald darauf erfolgende Abkehr von den unenglischen „Miltonic inversions“ (Letters p. 380) bedeutete zugleich eine Umkehr zu Spenser. Der Todkranke träumte sich jetzt künstlich in persönlichste Fühlung zu seinem alten Abgott hinein. Am 13. Jan. 1820 verwünschte er, peinvoll scherzend, seinen Taufnamen: „If my name had been Edmund, I should have been more fortunate“ (Letters p. 444). Noch im Mai 1820 finden wir ihn beschäftigt, in einem für Fanny Brawne bestimmten Spenser die schönsten Stellen zu bezeichnen; diese leichte Liebesarbeit erquickte ihn in äußerster Hinfälligkeit (Letters p. 488).

Wie Spenser auf Keats' Dichtung einwirkte, kann in Anbetracht der kurzen Dauer und der Intensität dieses Einflusses in systematischer Zusammenfassung überblickt werden.

1. Personen und Begebenheiten. Durch Hunts eiferndes Drängen verleitet, rang Keats eine Zeitlang ernstlich mit dem Unternehmen, das Rittertum der FQ von neuem episch anzubauen. An zahlreichen Stellen der „Poems“ 1817 spricht er von einem solchen Plane. Zur Ausführung kam (im Winter 1816/17) nur das Fragment *Calidore* nebst dem *Specimen of an induction to a poem.* Hier wirkt die dreimal wiederholte Selbstermunterung: „Lo! I must tell a tale of chivalry!“ (v. 1. 11. 45) schon wie ein gezwungenes Sichaufraffen. Wirkliche Gestalten und Geschehnisse mangeln den zwei kleinen Probestücken. Statt ihrer bietet Keats in der „Induction“ eine Folge von Bildern aus

ritterlichem Milieu, die sich wie in einer Wandeldekoration ohne inneren Zusammenhang aneinanderreihen. Die idyllischen, verliebten und festlichen Momente des Rittertums sind dabei ausschließlich vertreten; vor dem bloßen Gedanken an ein Turnier schreckt Keats bereits zaghaft zurück (V. 23 ff.). Im „Calidore", dem der zarteste, gefühlvollste Champion der FQ den Namen gab, geschieht nichts, als daß der Held nach empfindsamer Bootfahrt in einem Schloß auf waldiger Seeinsel gastliche Aufnahme findet, — ein Vorgang, der deutlich dem Anfang von Scotts „Lady of the lake" entlehnt ist.

Keats sah sehr bald selbst, daß die spenserische Ritterwelt, wenn man ihr nicht nur alle Düsterkeit, sondern auch den allegorischen Unterbau nahm, zwar zu anmutigem Bilderschmuck noch zu verwenden war, aber als Gerüst eines epischen Baues nicht mehr taugte. In dem Fragment *I stood tiptoe upon a little hill* (dem ersten Stück des Bandes 1817) kündigte er mit dem Endymion-Motiv einen neuen Stoffkreis an, zu dem ihm die FQ sehr wohl den Weg weisen konnte. Die antike Mythologie des *Endymion* selbst berührt sich noch vielfach mit der FQ: Circe macht durch verführerischen Gesang den Glaukus kirre (End. III, 418 ff.), nicht anders wie Phaedria den Cymochles (FQ II, 6); die groteske Grunzszene der in Tiergestalt verzauberten Menschen (End. III, 477) wäre wohl ohne die Schweinehorde der Acrasia (FQ II, 12) nicht entstanden; und die Adonis-Episode (End. II) leitet M. Gothein (p. 139) aus Spensers Adonisgarten (FQ III, 6) her.

Am ausgiebigsten aber hat Keats das antike Personal ausgenutzt, das in der Hochzeit von Themse und Medway (FQ IV, 11) aufgeboten war. „Great Neptune" selbst und „his Queene", „faire Amphitrite", präsidieren dem Fest (FQ IV, 11, 11); bei Keats' unterseeischem Bankett hat „large Neptune" (End. II, 362) unkorrekt Venus zu seiner Rechten. Die tropfenden Locken des Meereskönigs vergißt Keats ebensowenig wie Spenser: „His dewy lockes did drop

with brine apace“ (FQ IV, 11, 11); „And the great Sea-King bow'd his dripping head“ (End. III, 890). Keats übernimmt Tritons Trompetengeschmetter als Zeichen des Festbeginnes (cf. FQ IV, 11, 12). Arion kam bei Spenser (st. 23) auf dem Delphin herbei und machte köstliche Harfenmusik; Keats läßt ihn (v. 1001 ff.) ebenso erscheinen, nur nennt er ihn irrtümlich Amphion. Das schon bei Spenser sehr eindrucksvolle Auftreten des uralten Oceanus (FQ IV, 11, 18) wird von Keats zu einem letzten, schattenhaften Aufragen der versinkenden saturnischen Göttergeneration gesteigert (v. 993 ff.), — ein bedeutsamer Vorklang des „Hyperion“. Cybele, die Göttermutter, tauchte bei Spensers Flußhochzeit in einem Gleichnis auf, das sich Keats an anderer Stelle des End. ziemlich unorganisch und mit offenbarer Anlehnung an Spensers Wortlaut aneignete (FQ IV, 11, 28. End. II, 639—643). Bei Spenser (st. 13) fand sich unter dem Gefolge des Neptun auch sein zukunftskundiger Sohn Glaukus; für Keats gab das jedenfalls den ersten Anstoß für die Einfügung der Glaukus-Episode, die ja bei ihm vor Neptuns Thron zum Abschluß gelangt.

Solche einzelnen stofflichen Anleihen aus Spenser hören, soviel ich sehe, mit dem „Endymion“ auf. Doch mag bei den vielen Träumen und Visionen, die im „Endymion“, in „Isabella“, in „The eve of St. Agnes“, in „La belle dame sans merci“ und noch in „Hyperion. A vision“ eine so durchgreifende Rolle spielen, gewiß ein allgemeiner Einfluß der FQ zum Ausdruck kommen.

Ganz frei hielt sich Keats von den spenserischen Allegorien, die seiner sinnlichen Denkart ganz fern lagen. Sogar den kurzen klassizistischen Personifikationen, die bei seinen Zeitgenossen noch sehr im Schwange waren, gönnte er nur in verschwindenden Ausnahmefällen (bes. in der sehr frühen „Ode to Hope“) Einlaß.

2. Umgebung. Viel enger als an Gestalten und Begebenheiten schloß sich Keats an die Umgebung der FQ an.

Die „Induction“ schloß er mit einer Aufzählung dessen, worin er es noch am ehesten seinem Meister Spenser gleichzutun hoffte:

„. . . . . so I will rest in hope
To see wide plains, fair trees, and lawny slope;
The morn, the eve, the light, the shade, the flowers;
Clear streams, smooth lakes, and overlooking towers“
(Induct. 65—68).

Das ist ein gedrängtes Inventar der spenserischen Elemente in dem dinglichen Rahmen seiner zwei ersten Gedichtbände.

Allerdings spielte in den „Poems“ 1817 das ritterliche Zubehör der FQ eine gewisse Rolle. In der „Epistle to my brother George“ (Aug. 1816) sieht er „white coursers paw' and prance, Bestridden of gay knights, in gay apparel“ (v. 25—26); in der „Induction“ und im „Calidore“ erscheinen wallende weiße Federbüsche, bauschige Gewänder, funkelnde Lanzenspitzen, Tanz- und Schmausszenen, pittoreske Türme und Schlösser, — kurz die dekorativen Prunkstücke des Rittertums. Sehr schnell indes wandte er sich davon ab.

Viel lebhafter hatte er von vornherein die idealen spenserischen Naturbilder, soweit sie auf das Lustvolle gestimmt sind, sich zum Muster genommen. Er achtet dabei mehr auf satte Farben und ruhige Formen als auf die blendenden Reize von Licht und Bewegung. Mondscheinnächte, Dämmerlichter, Abend- und Morgenstunden hat er lieber als grellen Tag. Schattige Waldtäler, abgelegene Garteneilande, verschwiegene Quellen, Flüsse und Seen locken ihn immer wieder. An schreckhaften Höhlen- und wilden Meeresszenerien (für die ihn Spenser nicht im Stich gelassen hätte) schlüpft er rasch vorbei: Endymions Irrsale unter der Erde und im Ocean führen unversehens stets zu lieblichen Gefilden. — In der Tierwelt widmet er seine zärtlichste Liebe (mehr als Spenser) den schimmernden Fischen und grotesken Meeresgeschöpfen; schon bei

seiner frühesten Spenser-Lektüre entzückten ihn die „sea-shouldering whales“ (FQ II, 12, 23). Für die Säugetiere interessiert er sich sehr wenig; doch verweilt er gern bei bunten Schmetterlingen (wobei ihn Spensers Muiopotmos beeinflußte) und Vögeln: Taube, Nachtigall, Adler und Schwan sind für ihn wie für Spenser typisch. — Seine Landschaften strotzen von Bäumen, doch unterscheidet er die einzelnen Arten nicht so gut wie Spenser. Dafür gebietet er über ein unerhört reichhaltiges Blumenregister, so daß er hierin vielleicht Spenser selbst übertrifft. Nicht von ungefähr bildet später in der „Isabella“ ein Basilientopf den Angelpunkt der Handlung. — Wie bei den Blumen Farbe und Duft, so vereint er gern bei köstlichen Früchten, Getränken und Speisen (bes. End. II, 441 ff.; später Agnes st. 30) Augen- und Gaumenreiz; auch hierin geht er über spenserische Vorlagen (etwa FQ II, 12, 56. III, 9, 30) hinaus. — Von aller Art Musik wird wie bei Spenser sehr reicher Gebrauch gemacht; Keats teilt mit ihm die besondere Bevorzugung „silberner“ Trompetentöne.

Dieser Typus der schwelgerischen Natur und Umgebung setzt bei Keats schon in seinem ersten Gedichte „Imitation of Spenser“ sehr entschieden ein und herrscht noch im „Endymion“ im weitesten Umfange. Für einige der abweichenden Szenerien (unterirdische Zauberreise; Haus des Glaukus auf dem Meeresgrunde) mag man mit Marie Gothein (p. 138) Einfluß von Landors „Gebir“ annehmen. Der Meerespalast des Neptun (End. III) geht jedoch sicher auf Cymoënts Haus (FQ III, 4, 43) zurück. Keats übernimmt mit wörtlichen Anklängen die grandiose Vorstellung der Wogenwände, die sich hoch wie der Himmelsdom wölben und zugleich wie Wetterwolken drohen:

> „Deep in the bottom of the sea her bowre
> Is built of hollow billowes heaped hye,
> Like to thicke clouds, that threat a stormy showre,
> And vaulted all within, like to the skye.“
>
> FQ III, 4, 43.

„So wide was Neptune's hall: and as the blue
Doth vault the waters, so the waters drew
Their doming curtains, high, magnificent,
Awed from the throne aloof; — and when storm-rent
Disclosed the thunder-gloomings in Jove's air."

End. III, 868—72.

Mit dem „Endymion" hörte Spensers Einfluß auf das äußere Milieu der Gedichte auf. In dem mondbeglänzten Märchenschloß des „Eve of St. Agnes" nistete Coleridges Geist. In den ungeheuren Urlandschaften des „Hyperion" herrschte Milton. Doch lenkte die erweiternde Umarbeitung „Hyperion. A vision" noch einmal merklich zu den üppigen Naturgenüssen des Endymion um.

3. Auffassung. Auch in der Auffassung ebenso wie bei der Umgebung gründet sich Keats' Dichtung mit rücksichtsloser Einseitigkeit und Ausschließlichkeit auf einen einzelnen, hervorstechenden Zug des spenserischen Stiles.

Für politische, religiöse, moralische und philosophische Probleme, die Spenser sehr am Herzen lagen, hatte Keats gar kein Interesse.

Dafür ergriff Spensers Schönheitsfreude sofort seine ganze Seele. Gleich in der *Imitation of Spenser*, seinem ersten Gedicht, äußert sich dies in naivem Schwelgen an schönen Impressionen. Noch alle die „Poems" 1817 blieben in diesem entzückten Schmetterlingsnippen an den tausend Süßigkeiten der Natur stecken, und sehr passend setzte Keats als Motto spenserische Verse aus dem „Fate of a butterfly" auf das Titelblatt:

„What more felicitie can fall to creature
Then to enjoy delight with libertie?" (Muiop. 209/10).

Aber rasch reifte er zu einem vertieften Schönheitskultus heran, der ihm allmählich höchstes Erdenglück, göttliche Weihe, Sittlichkeit und Wahrheit umspannte. Den *Endymion* eröffneten feierliche Verse von dem Ewigkeitsschauer des Schönheitsgenusses. Im *Hyperion* unterliegt



die alte Göttergeneration mit sittlicher Notwendigkeit, um einem schöneren Kosmos Platz zu machen:

> „For 'tis eternal truth
> That first in beauty should be first in might."
> (Hyp. II, 228).

In der *Ode on a Grecian urn* zieht er emphatisch die Summe seiner Erkenntnis:

> „Beauty is truth, truth beauty, — that is all
> Ye know on earth, and all ye need to know."

Zu solchen Sätzen hatte sich nun Spenser nie verstiegen; aber seine Dichtung stellte doch das Schöne genau in der Beleuchtung hin, die dem trunkenen Enthusiasten Keats nach dem Herzen war.

Von Spenser konnte Keats lernen, das Schöne mit dem vollen Zauber des Sinnlichen darzustellen und es doch zugleich, fern von der Sphäre niederer Triebe, mit einem Abglanz des Ewigen, Außerirdischen platonisch zu adeln. Im engsten Zusammenhange damit ist die Liebe für Keats genau wie für Spenser eine mit den Sinnen aufgefaßte, aber im Grunde übersinnliche Leidenschaft für das „Schöne an sich". Spenser führt ihn ferner zu dem komplizierteren Reiz der „Schönheit in Trauer"; gleich Una wirken das „indische Mädchen" (End. IV), Isabella und am feinsten Saturns Trösterin Thea durch „Sorrow more beautiful than beauty's self" (Hyp. I, 36). Freilich eignete sich Keats' weichere Konstitution nicht die spenserische Kunst an, das Schöne beständig durch Kontrastierung mit dem Häßlichen ins Licht zu setzen. Seine Dichtung, zumal die der beiden ersten Bände, ist eine fast ununterbrochene Reihe lustvoller Impressionen.

Die Antike faßte Keats unter dem Einfluß von Spensers und Shakespeares Epen ganz im Geiste der Renaissance auf. Im Endymion geben sinnlich-übersinnliche Erotik, empfindungsreiches Naturgefühl und schmachtende Verträumtheit den Grundton ab.



4. Komposition. Spensers Anordnung hat nur in Einzelheiten auf die größeren Dichtungen nach „Endymion" gewirkt. Der „Endymion" aber vereinigt Spensers Mittel der Füllung und Retardierung in so maßloser Häufung, daß die Handlung darunter nahezu unkenntlich wird.

Die Darstellung der epischen Begebenheiten wird in spenserischer Weise auf vier Arten durchbrochen:

1. Durch sehr gedehnte Episoden; z. B. die von Adonis und Venus, von Alpheus und Arethusa (End. II), besonders die von Glaukos und Skylla, die fast das ganze dritte Buch einnimmt.

2. Durch ausführliche malende Schilderungen; erinnert sei an die morgendliche Waldwiese (End. I, 63 ff.); an Peonas Inselwaldversteck (End. I, 419 ff.); an das Gemälde der Mondgöttin (End. I, 601—632); an die Inventarisierung des Meeresbodens (End. III, 119—136); an den Mantel des Glaukos (End. III, 197 ff.); an Neptuns Palast (End. IV, 834 ff.). Solche überreiche Verwendung dichterischer „Umgebung" schränkte Keats im „Hyperion" und den späteren Versnovellen bedeutend ein, um ihr in „Hyperion. A vision" noch einmal nachzugeben.

3. Durch gesungene lyrische Einlagen, deren Länge das bei Spenser übliche Maß weit überschreitet; vgl. Hymnus an Pan (End. I, 232—306), Hymnus an Neptun (End. III, 943—990), Bacchuslied des „indischen Mädchens" (End. IV, 146—290).

4. durch persönliches Hervortreten des Dichters. Gleichsam als Chorus leitet er jedes Buch des „Endymion" durch allgemeine Betrachtungen ein, die wiederum viel umfänglicher sind als die entsprechenden bei Spenser. Einmal erörtert er mitten in der Darstellung, nach einer exaltierten Liebesszene, ganz ruhig die Entstehung einer Mythe (End. II, 827—853). Die starke Gefühlsanteilnahme an seinen dichterischen Geschöpfen läßt ihn auch wohl einmal den künstlerischen Rahmen völlig sprengen und z. B. dringende Worte der Warnung an Endymion richten (IV, 52—66).

Sehr häufig (auch in den letzten Dichtungen noch) wird der Beistand der Muse angerufen (z. B. End. I, 128—134; II, 716—1728; III, 937—940; IV, 354—366; Hyp. III, 3—11), meist mit einem nach Spensers Art allzu bescheidenen Bekenntnis der eigenen Unzulänglichkeit. — Wie Spenser seinen „Dan Geffrey", so ehrt Keats seinen Gewährsmann Boccaccio durch eine warme Apostrophierung (Isab. st. 19—20).

Um die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln, bedient sich Keats eines für Spenser sehr charakteristischen Mittels, der verzögerten Namensnennung, im „Endymion" beinahe durchgehends. Endymion selbst, der I, 168 zuerst auftritt, wird erst v. 184 namentlich bezeichnet; der Name des Alpheus (eingeführt II, 936) wird nach 23 Versen verraten, der des Adonis (eingeführt II, 393) nach 86, und der des Glaukus (eingeführt III, 192) gar erst nach 208 Versen! Nach dem „Endymion" erscheint dieser Kunstgriff, nebst anderen spenserischen Eigentümlichkeiten, nur noch ganz vereinzelt: Madelins Name wird nach ihrem ersten Auftreten 13 Verse lang verhehlt (St. Agnes st. 5. 7); im „Hyperion" sieht man Mnemosyne um 36 Verse früher als man ihren Namen erfährt (Hyp. III, 4. 82). Ein krasseres Beispiel begegnet, bezeichnend genug, im „Hyperion. A vision": Moneta gibt, nachdem sie I, 96 als „one ministering" eingeführt ist, erst nach 106 Versen ihren Namen preis.

5. Diktion. Ausruf und rhetorische Frage begegnen bei allen Romantikern als Ausdruck plötzlich überquellender, subjektiver Gemütsergriffenheit (bei Pope und den Klassizisten unterstreichen sie vorzugsweise Verstandeserregtheit: Spott, Ironie, Erstaunen, Verblüffung); bei niemandem aber treten sie so aufdringlich hervor wie bei Keats. Zumal in den Jugendwerken kann er sich darin gar nicht genug tun. Im „Endymion" setzen sich ganze Partien aus Frage und Ausruf zusammen (z. B. I, 453—463; II, 187—197; 680—694; 740—787). Später mäßigt sich die nervöse Häufung dieser poetischen Stimulantia. In den erzählenden Partien des „Hyperion" fehlen sie beinahe ganz, nur in

einigen Unmutsreden der entthronten Titanen, zumal in den „ponderous syllables“ des „huge Enceladus“ (II, 309 ff.) grollen und poltern sie hageldicht: hier wird man ihre gedrängte Prägnanz besser an Milton (vgl. Adams Monolog, PL X, 771 ff.) anknüpfen als an Spenser. Spensers Art dagegen herrscht in den weicheren lyrischen Akzenten des „Endymion“, in dem (wie in der FQ) auch der epischen Darstellung durch Fragen und Ausrufe des Mitgefühls, des Entzückens, der Sehnsucht, der Ehrfurcht und der Liebesextase flackernde Lichter aufgesetzt werden. Sicher aus Spenser stammt Keats' nimmermüde Vorliebe für die altertümelnde Aufmunterungspartikel „lo!“

Überhaupt arbeitet Keats' Wortschatz (auch außerhalb der traditionell archaisierenden Spenser-Stanzen) nach Spensers Vorbild reichlich mit alten, seltenen, kostbaren, aber auch wunderlichen und saloppen Wörtern, um seinen Dichtungen eine feine, pittoreske Würze zu geben; ein gut Teil dessen, was seine Zeit als „Cockneyan“ tadelte, ist auf diese Tendenz zurückzuführen. Bestärkt wurde er in solchen Bestrebungen durch Chatterton, dessen „reinstes, echtestes Englisch“ er bei seiner Abkehr von Miltons Latinismen überschwänglich pries (Letters p. 380). Dagegen boten ihm die eigentlichen Spenser-Nachahmer für seine Art des Archaisierens kaum etwas. Thomson hatte bei seinen obsoleten Ausdrücken doch noch immer komische Nebenwirkungen im Auge, während Beattie und Mary Tighe, die Keats am vertrautesten waren, sich einer modernen Redeweise befleißigten. Den Umfang und die (größtenteils spenserische) Herkunft der keatsschen Archaismen hat A. Read in seiner Arbeit „Keats and Spenser“ (Diss. Heidelb. 1902) untersucht; die dabei aufgeworfene Frage, ob dieses oder jenes Wort wirklich nur aus Spenser stammen kann, ist relativ unwichtig angesichts der Tatsache, daß das Archaisieren als Stilmittel sicherlich im Grunde auf Spenser zurückgeht.

Auch Keats' Syntax zeigt einige Altertümlichkeiten, die von Spenser stammen mögen, so das Relativum „the

which"[1]): End. III, 929; Hyp. II, 187; einmal reiht sich an einen so eingeleiteten Relativsatz mit spenserisch kühner Verknüpfung (cf. H. Engel p. 54) ein zweiter an: „grapes the which they ravend quick and roar'd for more" (End. III, 511).

In Keats' Wortfolge erinnert an Spenser die chiastische Stellung von Adjektiven, die zu koordinierten Substantiven gehören: „wretched rule and compass vile" (Sleep and poetry 195); „luscious lips and eyelids thin" (End. II, 942; ferner End. III, 910; Lamia I, 327. 352). Dreigliederig: „cool parsley, basil sweet, and sunny thyme" (End. IV, 577). Mit urgierender Wiederholung: „That it enforced me to bid sad farewell To all my empire: farewell sad I took" (Hyp. II, 418). — Wie viele Spenser-Schüler, liebt es auch Keats, ein Substantiv von zwei Adjektiven umarmen zu lassen: „little children garlanded" (End. I, 110); „on light tiptoe divine" (End. II, 261); „O shell-born king sublime!" (End. III, 965); „panting bosoms bare" (End. III, 985); „her maiden eyes divine" (Agnes st. 7; ferner Hyp. II, 159; Lamia I, 98).

Unter den Mitteln der Anschaulichkeit gehören die schmückenden Beiwörter zu den hervorstechendsten Merkmalen der keatsschen Dichtung. Sowohl für die Massenhaftigkeit des Gebrauchs wie für die Verschiedenartigkeit der Anwendung konnte Spenser, der von jeher als Klassiker der Epitheta galt, als Lehrer dienen.

Zu den rein veranschaulichenden Beiwörtern gesellen sich bei Keats eine große, sorgfältig gepflegte Zahl metaphorischer Adjektiva, für die ja Spenser gleichfalls so markante Vorbilder bot wie etwa „helpless waves" (hilflos machende Wogen; FQ II, 12, 4); „haughtie helmet" (FQ I, 2, 19); „rustie horror" (Virgils gnat 443). Für die Kühnheit, mit der Keats solche prägnanten bildlichen Attribute handhabte, seien einige Beispiele angeführt: sleepy west = schlafbringender West (Hyp. I, 190); patient wing (End. III, 24);

[1]) Cf. Hubert Engel, Spensers Relativsatz, Berl. Diss. 1908, p. 16.



silent plumes (Hyp. I, 287); kissing cymbals (End. IV, 198); breathless cups (man leert sie in einem Zuge! End. IV, 236); golden melody (Hyp. II, 280); velvet summer-song (End. IV, 297); one pale word (End. IV, 808); adoring tears (Lamia I, 135); scarlet pain (Lamia I, 154); rosy eloquence (Lamia I, 82); pale and silver silence (Hyp. II, 356); gold and ripe-ear'd hopes (End. III, 8); shady sadness (Hyp. I, 1); white deliciousness (End. II, 1000); azure-lidded sleep (Agnes st. 30); Venus' pearly bite („das Beißen mit Perlenzähnen"; End. IV, 214).

Zu beachten ist, daß die rein veranschaulichenden Beiwörter nur in den Erstlingswerken bis zum „Endymion" üppip wuchern, daß dagegen die prägnanten bis zuletzt sorgfältig gepflegt wurden.

Unter den Metaphern fällt als spenserisch eine beträchtliche Gruppe auf, die etwas sehr Angenehmes mit Hilfe des Honigs versinnbildlicht: „honey-words" (End. III, 426), „honey-dew" (End. II, 7), „honey'd tongue" (End. II, 820) sind aus Spenser wohlbekannt; aber bei Keats gesellen sich hinzu: „a honey-feel of bliss" (End. I, 903), „honey-whispers" (End. I, 955), „honey'd dart" (Isab. 10), „the honey'd middle of the night" (Agnes st. 6); ja von Lamia heißt es: „the words she spake Came as through bubbling honey" (Lamia I, 65).

Keats is zum Zwecke des Nachdrucks immer bereit zur Häufung aller möglichen Redeteile. Er übertreibt darin wiederum eine Eigentümlichkeit Spensers, die aus dem Euphuismus erwachsen ist, im 17. Jh. schon von Milton gemieden wurde, dann bei den Klassizisten vollends in Verruf kam, im 18. Jh. als spenserische „prolixity", „diffuseness" teils geschmäht, teils schüchtern nachgeahmt wurde und mit der Romantik wieder in ihr Recht trat, weil sie einem freien, eindringlichen Ausströmen des Gefühls zu Hilfe kam.

Wie maßlos Keats besonders in seinen Frühwerken in der Häufung des Gleichartigen schwelgte, sei durch wenige krasse Beispiele verdeutlicht. Häufung von Adjektiven: „soon these limbs became Gaunt, wither'd, sapless,

feeble, cramp'd, and lame“ (End. III, 638). — „That warm, white, lucid, million-pleasur'd breast“ (Sonnet 'I cry your mercy' 8). — Substantiva reihen sich innerhalb eines Satzes zu langen Aufzählungen aneinander. Die Blumenkataloge des „Endymion“ (II, 410—418; IV, 572 ff.) stehen Spenser besonders nahe. — Acht süße Frühlingsvorstellungen werden in dem Sonett „After dark vapours . . .“ 9—14 aufgeboten, um den Satz „And calmest thoughts come round us“ zu illustrieren. Acht „things of beauty“ passieren End. I, 13—24 Revue. Neun glitzernde Kostbarkeiten ihrer Schatzkammer schildert das mitleidige Nymphlein, um Endymions Kummer zu heben (End. II, 107—119). In dreizehn Posten gar wird das Inventar des Meeresbodens in behaglicher Breite aufgestapelt (End. III, 120—136). — Substantiv und Adjektiv: In dem späten (1819) Sonett *The day is gone* . . ist der zehngliedrige Blumenring verlorener Freuden:

> „Sweet voice, sweet lips, soft hand, and softer breast,
> Warm breath, light whisper, tender semitone,
> Bright eyes, accomplish'd shape, and lang'rous waist“

ganz nach spenserischen Reihen gebildet, wie etwa

> „High towers, faire temples, goodly theatres,
> Strong walls, rich porches, princelie pallaces,
> Large streetes, brave houses, sacred sepulchers,
> Sure gates, sweete gardens, stately galleries.“
> (R. Time 92—95.)

Auch auf größere Satzbestandteile erstreckt sich solche Vervielfachung. End. I, 835—842 werden durch zehnfache Variationen eines Nebensatzes ebensoviele sonderbar verklausulierte Vergleiche für die Wirkung der Liebe aufgebracht. Die ersten zehn Verse von „Sleep and poetry“ illustrieren die Wonne des Schlafes durch sieben vergleichende Parallelen in Form von rhetorischen Fragen, von denen die ersten drei grammatisch vollständige Sätze bilden:

> „What is more gentle than a wind in summer?
> What is more soothing than the pretty hummer . . .?
> What is more tranquil than a muskrose blowing . . .?

More healthful than the leafiness of dales?
More secret than a nest of nightingales?
More serene than Cordelia's countenance?
More full of visions than a high romance?
What but thee, Sleep?"

Die rhetorische Frage der indischen Schönen nach einem Retter zieht sozusagen eine ganze Brut von Sprößlingen nach sich (End. IV, 44—51).

Mit solcher Häufung des Gleichartigen ist der Parallelismus in der grammatischen und metrischen Anordnung ganzer Sätze wesensverwandt. Keats übt sich in ihnen ebenso wie Spenser (vgl. z. B. FQ V, 2, 43; Colin 596—611), der freilich nie so weit geht wie Keats z. B. in den sieben genau responsorisch gebauten Verspaaren bei der Anrufung der Diana (End. II, 317—330). Nach demselben Prinzip wird der Mondeszauber in sechs gleichartig angelegten Verspaaren gefeiert (End. III, 147—149). Mathematisch exakt ist auch die 16. Stanze von „Isabella" in vier Teile zerschnitten, deren jeder aus Frage und Antwort besteht:

„Why were they proud? Because their marble founts
Gush'd with more pride than do a wretch's tears?
Why were they proud? Because fair orange-mounts
Were of more soft ascent than lazar stairs?
Why were they proud? Because red-lined accounts
Were richer than the songs of Grecian years?
Why were they proud? Again we ask aloud
Why in the name of glory were they proud?"

Solche Künste der Responsion weisen im Grunde auf die urgierende Wiederholung zurück, die einen der aufdringlichsten Charakterzüge in Keats' Jugenddichtung bildet. Spenser mußte dazu mehr als jeder andere Dichter verleiten; ungemein oft hatte ja Spenser einer Stanze dadurch gleichsam eine Eigenseele verliehen, daß er ein bestimmtes Wort in ihr mehrfach erklingen ließ. Keats gebraucht die urgierende Wiederholung verschwenderisch für alle Redeteile: für die Wurzel („Lo! I must tell a tale of chivalry"

Induct. 1.); für den Stamm („blank amazement, that amaze no more“ End. II, 903); für ein Wort („it shall not pine and pine, and pine“ End. III, 578; „how sweet, sweet, sweet!“ End. II, 765); für Wortverbindungen („for both, for both“ End. IV, 96); für ganze Sätze (Sleep and poetry 47—49 = 53—55) und sogar für ganze Stanzen (Isab. 55 fast = st. 61). — Keats liebt ferner wie Spenser („Dear country! oh how dearly dear . . .!“ FQ II, 10, 69) die Figur der erweiternden Wiederaufnahme („lonely Niobe, Poor, lonely Niobe“ End. I, 338; „we might die, We might embrace and die“ End. IV, 758). Gern benutzt er wie Spenser ein Wort des vorhergehenden Satzes zur Anknüpfung und Weiterführung des nächsten: „She weeps alone for pleasures not to be. Sorely she wept until the night came on“ (Isab. 30). — Auch im Hyperion werden solche Wortbrücken sehr fein verwendet; zwar nicht in der Erzählung; wohl aber ranken sich die Reden einiger Titanen (z. B. die des Saturn I, 95—134; des Hyperion I, 227—250; bes. die des Okeanos II, 173—243 und der Klymene II, 252—299) an solchen Stützwörtern von Satz zu Satz weiter. Die müde Dumpfheit der saturnischen Götterdämmerung kommt darin zu wundervollem Ausdruck. — Die chiastische Wiederholung (vgl. FQ II, 12, 69) stellte Keats einmal sehr wirkungsvoll in den Dienst des Geheimnisvollen, Schwankend-Schattenhaften:

„They glide, like phantoms, into the wide hall!
Like phantoms to the iron-porch they glide.“
(Agnes st. 41).

Hier ist zugleich die zierliche Figur der Epanalepsis (des gleichen Satzanfangs und -schlusses; vgl. FQ IV, 2, 39 „Bold was his chalenge, as himselfe was bold“) angebahnt, mit der Keats auch sonst gelegentlich sich schmückt:

„Muse of my native land! loftiest Muse!“ (End. IV, 1.)
„Helicon! O fountain'd hill! Old Homer's Helicon!“
(End. III, 716.)



6. Metrik. Von spenserischen Einflüssen auf Keats' Metrik zu sprechen, ist sehr mißlich, da sogar seine Spenserstanzen nicht minder zu Spensers Gebrauch wie zu L. Hunts metrischen Forderungen stimmen. Die reichen und kühnen Enjambements, der mannigfaltige Wechsel von Cäsur und Pausa, die bereitwillige Verwendung leichter Reimwörter, — das alles brauchte Keats nicht erst aus Spenser zu lernen; der nahe Freund Hunt predigte diese der chaucerischen, elisabethanischen und drydenschen Dichtung entnommenen Prinzipien unermüdlich.

Nur in der Verknüpfung der Spenser-Stanzen, die Keats überaus sorgfältig bedachte, ist der direkte Einfluß Spensers greifbar. In den 42 Stanzen des *Eve of St. Agnes* wird fünfmal ein Wort des abschließenden Alexandriners in der Anfangszeile der nächsten Stanze unmittelbar wiederaufgenommen (st. 2. 8. 13. 14. 15). In dreizehn anderen Fällen sind die Stanzen gleichfalls durch einen gemeinsamen Begriff verknotet, nur daß die Bindeglieder nicht so dicht und augenfällig zusammengerückt sind wie in der ersten Kategorie (st. 3. 6. 11. 16. 22. 23. 26. 30. 33. 34. 36. 38. 40); nur einmal liegen die Klammern in den Anfangszeilen (st. 24: „A casement high . . .“ st. 25: „Full in this casement . . .“). Lockerer wird in elf Fällen die Überleitung durch ein Relativum oder Demonstrativum bewerkstelligt, das den Inhalt der alten Stanze resümiert (st. 4. 7. 9. 19. 21. 24. 27. 28. 29. 30. 32). Alle diese Arten der Stanzenverbindung sind bei Spenser ständig zu beobachten.

Bei Keats darf man unbedenklich beinahe alle Ähnlichkeiten mit Spenser als Einflüsse Spensers einheimsen: Keats hat sich so früh, so intensiv, so anhaltend, dazu mit so frommer Lernbegier an Spenser gebildet, daß man gleichartige Anregungen von anderer Seite getrost mit unter die überragende Wirkung des erwählten Meisters subsumieren kann.

5. Shelley.[1])

A. Äußere Zeugnisse, Urteile, Anspielungen.

Bei Percy Bysshe Shelley erfordert die Aussonderung der spenserischen Einflüsse ungleich größere Vorsicht als bei **Keats**. Er hat weder so frühe noch so anhaltende noch so überschwängliche Eindrücke von Spensers Dichtung erfahren wie Keats, und bei seiner unendlich beweglichen, vorwärtshastenden Veranlagung ist von vornherein nicht zu erwarten, daß er sich für längere Zeit den Stil eines einzelnen Dichters zum Vorbild genommen hätte. Eine Prüfung der äußeren Zeugnisse mag zunächst feststellen, für welche Jahre man bei Shelley die innigste Vertrautheit mit Spenser voraussetzen darf.

Am 17. Dez. 1812 bestellte Sh. von Tanyrallt aus bei seinem Buchhändler Hookham nebst vielen metaphysischen und historischen Schriften auch Spensers Werke — „in der allerbilligsten Ausgabe" (Dowden, *Shelley's life*, 1886, I, 336). Die unmittelbare Veranlassung war ein Brief seines geistigen Beraters William Godwin gewesen, der (am 10. Dez. 1812) über die fertige, größere Hälfte von *Queen Mab* rücksichtslos den Stab brach[2]) und dem hitzigen Übereifer des jungen Dichters und Weltreformers die künstlerische Mäßigung der Elisabethaner zwecks ernstlicher Selbstprüfung eindringlich vor Augen rückte. An Sp., Drayton, Daniel hatte er namentlich erinnert.

Daß Sh. schon früher, wenn auch nur flüchtig, mit Sp. bekannt geworden war, ist im höchsten Maße unwahrscheinlich. Mary Sh. konstatiert in ihren Anmerkungen, daß er bei Abfassung der *QMab* von der älteren englischen Literatur so gut wie nichts gekannt habe (Hutch. p. 932).

---

[1]) Zitiert wird nach der Ausgabe von Th. Hutchinson, Oxford 1904. Die Prosawerke nach der Ausg. von H. B. Forman, 1880.

[2]) „You have what appears to me a false taste in Poetry. You love a perpetual sparkle and glittering" (*Shelley's memorials*, 1859, p. 47).



Auch in den sehr ergiebigen Berichten Medwins (*Life of Sh.* 1847) und Hoggs (*Biography of Sh.* 1858) über die Schul- und Universitätszeit und das erste Jahr der Ehe mit Harriet Westbrook begegnet Sp.s Name nirgends. Von älterer nationaler Dichtung weiß Hogg für die Oxforder Zeit nur Shakespeare und einige elisabethanische Dramen anzuführen (Hogg I, 222). Als Godwin im Juni 1812 seinem allzu umstürzlerischen Jünger durch Hinweis auf die hohen Ideale des Rittertums etwas Respekt vor entschwundenen Kulturepochen einzuimpfen versuchte, gestand Sh., daß ihm die ritterliche Sphäre bislang nur in flüchtigster Lektüre von Southeys *Amadis*, *Palmerin of England* und *Cid* entgegengetreten sei (Dowden I, 281); wie hätte er in diesem Zusammenhange die *Faerie Queene* verschweigen können, wenn er auch nur im geringsten mit ihr vertraut gewesen wäre!

Aber verraten etwa seine bis 1812 entstandenen Dichtungen spenserische Spuren? — Auch hier gelangen wir zu dem gleichen negativen Ergebnis.

Gern hat man für die Titelfigur der „Queen Mab" auf Sp. hingewiesen, ohne zu bedenken, daß Sp.s Feenkönigin nicht Mab, sondern Gloriana ist und daß sich Sp.s Phantastik, die so üppig auf und unter der Erde gedeiht, niemals in die Lüfte erhebt. Überdies ist durch Koeppels und Kellners Untersuchungen (Engl. Stud. XXII. XXVIII) zur Genüge dargetan, daß die literarischen Vorlagen der *QMab* in W. Jones' *Palace of Fortune* und in Volneys *Ruins* zu suchen sind, so daß für Sp.s Einfluß daneben kein Platz bleibt.

Freilich wissen wir von zwei Jugendgedichten Sh.s in Spenserstanzen. Von dem kürzeren, vermutlich November 1812 entstandenen *On leaving London for Wales*, konnte Dowden (I, 317; Hutch. 977) vier Strophen (die Hälfte des vollständigen Gedichtes) abdrucken, die einen ausreichenden Überblick über den Charakter des Ganzen gewähren. Mit Sp. hat das Gedicht jedenfalls nichts zu tun. Es gründet sich vielmehr in der Form ebenso wie in der aufge-

regt rhetorischen Diktion und einzelnen Motiven auf Campbells *Stanzas to the memory of the Spanish patriots, latest killed in resisting the regency and the Duke of Angoulême* (entst. 1808, Poet. Works 1858. p. 218), worin ja zuerst die von jedem Archaismus befreite Sp.-stanze zu einem kurzen, nicht erzählenden, von kriegerischem Pathos erfüllten Gedichte verwendet war. Nicht einmal das einzige in den gedruckten Stanzen *On leaving London* begegnende archaische Wort „rede“ brauchte Sh. direkt aus Sp. zu holen; es lag z. B. in Scotts *Marmion* (VII, Envoy 4) bequem zur Hand.

Das zweite Gedicht in Sp.-stanzen, *Henry and Louisa* (noch ungedruckt), enthält eine wirkliche epische Handlung in 2 Gesängen, von denen der eine in England, der andere auf den ägyptischen Schlachtfeldern spielt. Den Inhalt skizziert Dowden (I, 347) so: „Henry, born from his lover's arms by the insane lust of conquest and glory, is pursued by Louisa, who finds him dying on the bloody sands, and, like Shsp.s Juliet, is swift to pursue her beloved through the portals of the grave.“ Darin könnte man eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Schicksal der Amavia (Faerie Queene II, 1) erblicken, die ihren jungen, von Abenteuerlust gequälten Gatten Sir Mordaunt in die Ferne ziehen lassen muß; sie macht sich schließlich auf, ihn zu suchen, findet ihn in Acrasia's Wollustgärten, vermag jedoch sein durch die Zauberin vergiftetes Leben nicht mehr zu retten und erdolcht sich über seinem Leichnam. Darin fehlen freilich die Hauptmotive von *Henry and Louisa*, die Eroberungssucht und die Kriegsschrecken, ganz und gar; und so rechtfertigt unsere dürftige Kenntnis dieser epischen Dichtung, deren Anfänge vielleicht bis 1810 zurückreichen, keinerlei Schlüsse auf eine frühzeitige Bekanntschaft Sh.s mit Sp.

Ende 1812 oder 1813 bekam demnach Sh. Sp.s Werke wahrscheinlich zum ersten Male in die Hände. Doch fehlt für die nächstfolgende Zeit, trotzdem Peacocks und Hoggs Erinnerungen reichlich fließen, jeder Anhalt dafür,



daß er sie nun auch studiert habe. Freilich vermögen wir Sh.s Tätigkeit gerade für 1813 und Anfang 1814 nicht klar zu übersehen. Aber allem Anscheine nach machten ihm erst die mit Mrs. Cornelia Turner unternommenen Entdeckungsreisen durch die Renaissancepoesie eines Petrarca und Ariost Lust, sich mit Sp. zu befassen.

Erst vom Ende d. J. 1814, als er mit Mary Godwin nach der verwegenen Brautfahrt in peinlichster Bedrängnis in London hauste, ist ein vollgiltiges Zeugnis erhalten: *„Shelley reads the FQ aloud"* trägt Mary am 29. Nov. 1814 in ihr Tagebuch ein (Dowden I, 468). Eine Bemerkung Dowdens (I, 472) läßt darauf schließen, daß sich solche Notizen öfter wiederholten.

Daß Sh. auch 1815, i. J. des *Alastor*, mit Mary schritthaltend weiter in Sp. eindrang, wird durch Marys Verzeichnis der gelesenen Bücher (Marshall, *Mary Shelley*, 1889, I, 123) bezeugt.[1]) Wieder lieh Sp., wie bei Col. und Ww., der jungen glücklichen Dichterehe seinen Märchenglanz. Aus der FQ holte Mary zärtliche Kosenamen für ihren Gatten; Anreden wie „sweet Elf", „my airy Elf", „wingèd Elf" stellen sich noch Ende 1816 in vertrautesten Herzensdokumenten ein (vgl. den Brief vom 16. Dez. 1816; Marshall I, 172). Sh. selbst acceptierte für sich *„Elfin Knight"*, die obligate Bezeichnung der sp.ischen Helden, als ständigen Beinamen: nicht nur in einem skurrilen, selbstironischen Tagebuchvermerk vom 13. Mai 1815 (Marshall I, 114) setzte er, bitter lächelnd, diese phantastische Maske auf; sie diente ihm noch als Pseudonym, als er 1817 in Hunts „Examiner" die *Hymn to intellectual beauty* (cf. Dowden I, 523) und die Anzeige des Godwinschen *Mandeville* (s. Keats, Letters, ed. Forman 1895, p. 60) veröffentlichte. Auch das Widmungsgedicht des *Revolt of Islam* (1817) zeigt noch deut-

[1]) Genauere Daten fehlen, da Marys Tagebuch vom Mai 1815 bis Herbst 1816 verloren gegangen ist; über Marys intensivste Sp.-Lektüre im Mai 1815 vgl. Marshall I, 112ff.



lich, wie fest den beiden Liebenden das halb tändelnde halb wehmütige Sich-hinein-träumen in Sp.s Feenritter-Welt zur Gewohnheit geworden war:

> „So now my summer task is ended, Mary,
> And I return to thee, mine own heart's home;
> As to his Queen some victor Knight of Faery,
> Earning bright spoils for her inchanted dome“ (Rev. 1—4).

Neben solchem auf persönlichste Lebensverhältnisse übergreifenden Sp.-studium war die Ariost-Lektüre, die Sh. 1815 zunächst noch fleißig betrieben hatte, bald verblaßt.

Im Jahre 1816 pflegte Sh., wie Mary berichtet (Hutch. p. 588), gern des Abends aus der FQ vorzulesen. Man darf annehmen, daß er sich auch in anderen Werken Sp.s umtat: die auf der Schweizer Reise entstandene *Hymn to intellectual beauty*, die einen Wendepunkt in seiner Entwicklung bezeichnet, empfing ihren Namen von Sp.s *Hymn of heavenlie beautie*.

Im nächsten Jahre, das den *Revolt* brachte, erreichte Sh.s Beschäftigung mit Sp. ihre höchste Intensität.

Mannigfache äußere Anstöße hatten dazu beigetragen: mit Hunt, dem eifernden Sp.-Apostel, verknüpften ihn seit Dez. 1816 engere gesellige Bande; durch ihn fand Sh. vom Jan. bis März 1817 Zutritt zu einem Künstlerkreise, dessen hervorragendste Mitglieder in vielseitiger Sp.-Bewunderung wetteiferten: Hazlitt, der Kritiker; Lamb, der Essayist; und der Dichter Keats, Sp.s geschworener Knappe. Eine Frucht der hier empfangenen Eindrücke darf man darin erblicken, daß Sh. nach dem Weggang von London in der Einsiedelei zu Marlow gleich im April und den ganzen Sommer hindurch, während *Revolt of Islam* wuchs, sich erneuten und diesmal äußerst ertragreichen Sp.-studien hingab (Dowden II, 124. 131; Sh.-Mem. 98/99; Marys Notiz Hutch. 606). Seine Gewohnheit des lauten Vortrags erleichterte es ihm, die Architektur der Sp.-stanze zu verstehen, zu bewundern (vgl. Preface to *Revolt*, Hutch. p. 39) und in dem eigenen Epos ebenbürtig nachzubilden.



Aber auch Sp.s geistige Persönlichkeit begann ihn nun zu fesseln. In der Vorrede zum Rev. zählt er Sp. neben Shsp. und Bacon zu den „mighty intellects of our own country" zur Zeit Elisabeths (Hutch. p. 38). Das hinderte ihn jedoch nicht, gegen jene vielberufene Stelle der FQ (V, 2) zu protestieren, wo der aristokratische Sp. die Gleichheitsgelüste der „erbärmlichen Masse" mit kühlem Gleichmute zerschmettert werden läßt; Peacock, der in Marlow als bester Freund ein- und ausging, erzählt (Fraser's Magazine 1860, 319 ff.), wie Sh.s demokratisches Mitgefühl Artegalls hochmütige Grausamkeit gegen den Gleichheitsriesen auffaßte: „Sh. once pointed out this passage (FQ V, 2) to me, observing: 'Artegall argues with the Giant; the Giant has the best of the argument: Artegall's iron man knocks him over into the sea and drowns him. This is the usual way in which power deals with opinion.' — I said 'That was not the lesson which Sp. intended to convey.' — 'Perhaps not', he said, 'it is the lesson he conveys to me. I am of the Giant's faction'."[1])

Als Sh., kurz vor dem Aufbruch nach Italien, im März 1818 Freund Peacocks *Rhododaphne* rezensierte, verglich er die Lustgärten des letzten Gesanges mit Sp.s Bower of Bliss (Forman VIII, 22). — Auf klassischem Boden pflegte er vorerst die elisabethanische Dichtung mehr als je. Zu Lucca las und erklärte er im Verein mit Mary von Mai bis Aug. 1818 immer wieder sp.ische Dichtungen (Dowden II, 216); ja, Sp.s feinere Wesensart scheint ihm erst in dem italienischen Exil ganz bewußt geworden zu sein. Denn erst jetzt vollzog sich in ihm die entschiedene Abkehr von Ariost zu Sp.s Gunsten. Am 10. Juli 1818 gestand er dem ganz in romanischer Literatur aufgehenden Ehepaar

---

[1]) Vielleicht ist es nicht zufällig, daß Keats in seiner „Spenserian stanza, written at the close of Canto II, Book V of the FQ" genau wie Sh. für den vergewaltigten Sozialismus-Riesen Partei ergreift (Keats' Works, ed. Forman, 1889, II, 319).

Gisborne: „We have almost finished Ariosto, — who is entertaining and graceful, and sometimes a poet. Forgive me, . . . if Ariosto pleases me less than you. Where is the gentle seriousness, the delicate sensibility, the calm and sustained energy, without which true greatness cannot be? He is so cruel, too, in his descriptions; his most prized virtues are vices almost in disguise. He constantly vindicates and embellishes revenge in its grossest form" (Forman VIII, 17ff.). Offenbar dachte Sh. bei all diesen Merkmalen „wahrer Größe", die er bei Ariost vermißt, im geheimen mit an Sp., der sowohl Zartheit wie Pathos und sittliche Würde besaß. Mary spricht es denn auch in denselben Tagen unverblümt aus: „I cannot think him [Ariosto] so great a poet as Sp." (Brief vom 2. Juli 1818; Sh.-Mem. 101).

Aber freilich geriet Sh. zu eben dieser Zeit ganz in den unentrinnbaren Bannkreis jenes strahlenderen Gestirnes, vor dem Spensers sanfteres Leuchten mählich erblaßte: Dantes *Purgatorio* und *Paradiso* waren von jetzt ab seine dichterischen Leitsterne; zur FQ blickte er nur noch gelegentlich zurück.

Im Jan. 1819 bezeugt ein Brief an Peacock, daß Sh. seine erklärte Parteigängerschaft mit Artegalls Riesen noch wohl im Gedächtnis hatte: „ . . . I shall be content by exercising my fancy to amuse myself, and perhaps some others, and cast what weight I can into the scale of that balance which the Giant of Artegall holds" (Forman VIII, 71). Aber erst am 20. Okt., um die Zeit, als die „Mask of Anarchy" entstand, begegnet Marys Notiz: „Sh. reads Sp. aloud" (Marshall I, 259). Dies ist der letzte urkundliche Beleg für eine direkte Beschäftigung Sh.s mit Sp.

Erst aus dieser Zeit erhalten wir durch Mary Auskunft über seine Lieblingsgestalten aus der FQ. Mary hatte sich schon längst bemüht, bei den widerstrebenden Gisbornes Verständnis für Sp. zu erwecken und faßte am 28. Dez. 1819 (vgl. Sh.-Mem. 129) noch einmal die Glanzpartien ihres „favourite author" zusammen. Una, die

schneeige Florimell,[1]) Belphoebe und ihren „gentle squire“ Timias zeichnet sie besonders aus, während sie Britomart als „cold and dull“ ablehnt: „einfache Schönheitsbeschreibungen“ hält sie so sehr für Sp.s eigenste Domäne, daß sie in Acrasias Lustgarten viel feinere Kunst sieht als in den italienischen Vorlagen, die Sp. streckenweise wörtlich übersetzt hat.

Die fehlenden Lektüre-Zeugnisse werden von jetzt ab durch allerlei Anspielungen ersetzt, die auf eine gewisse Gegenwärtigkeit sp.ischer Motive in Sh.s Geist hindeuten. In einem intimen Gedicht an Mary (Hutch. p. 646) warnt er die Gattin vor der gefährlichen Nähe des Unholdes Despair (cf. FQ I, 9). Auf Merlins Zauberspiegel (FQ III, 2) scheint im 4. Akt des *Prometheus unbound* hingedeutet zu sein: [the hills and woods] „regard like shapes in an enchanter's glass“ (PU IV, 213).

Das Jahr 1820 bringt unverkennbare Anspielungen auf Sp. vor allem in der poetischen *Letter to Maria Gisborne* (Juli 1820, Livorno). Sp. wird samt Sidney und Shakespeare unter jenen Opfern böswilliger Bigotterie vorgeführt, „Who made our land an island of the blest“ (L. Gisb. 32). Archimago fiel dem Dichter ein, als er das wunderliche Durcheinander absonderlicher Werkzeuge, Bücher, Geräte um sich herum betrachtete:

> „And here like some weird Archimage sit I,
> Plodding dark spells and devilish enginery.“ [2])
>
> (L. Gisb. 106/7.)

Dieser Vergleich folgt einem vorgeblichen Spenser-Zitat auf dem Fuße:

---

[1]) Sh. verglich am 13. Okt. 1819 die Tochter der Lady Mountcashel, eine gute Bekannte aus Pisa, launig mit dieser Florimell: „Her daughter, not so fair, but I fear as cold as the snowy Florimell in Sp.“ (Forman VIII, 131).

[2]) Ähnlich kurz darauf in der *Witch of Atlas*:

> „Her cave was stored with scrolls of strange device
> The works of some Saturnian *Archimage*.“ (Witch 186).



„I'll leave, as Spenser says, with many moe,
This secret in the pregnant womb of time,
Too vast a matter for so weak a rhyme.“
(L. Gisb. 103—105.)

Diese drei Verse stellen ein kleines Problem dar. Im Zusammenhange sind sie weder in den 35000 Versen der FQ noch sonst in Sp.s Dichtung zu finden. Wohl aber zeigen ihre einzelnen Bruchteile zwar keine buchstäbliche Übereinstimmung, doch eine zwingende Ähnlichkeit mit ganz verstreuten Stellen der FQ. Die Fügung „many moe“ begegnet bei Sp. massenhaft im Reime (vgl. FQ IV, 10, 19; ShCal IX, 99 etc.); auch in ähnlicher Situation wie bei Sh., nämlich um eine lange Aufzählung abzuschneiden:

„With many moe whose names no tongue can tell“
(FQ IV, 11, 44);
„And eke of private persons many moe
That were too long a worke to count them all“
(FQ IV, 1, 24);

vgl. ferner FQ IV, 12, 3; FQ IV, 5, 11—12; FQ IV, 10, 20. Für den zweiten Vers führe ich eine Stelle an, die die Worte secret, pregnant, womb und den Begriff der Zeit enthält:

„The sunbeames bright upon her body playd, . . .
And pierst into her *wombe*; where they emlayd
With so sweet sense and *secret* powre unspide,
That in her *pregnant* flesh they shortly fructifide“
(FQ III, 6, 7).

Diese Schilderung von der wundersamen Schwängerung der Nymphe Chrysogone durch Sonnenstrahlen benutzte Sh. einen Monat später in der *Witch of Atlas* als stoffliches Motiv; es ist also recht begreiflich, daß ihm die Stelle bereits im Ohre lag, als er die Epistel an die Freundin verfaßte. Der dritte Vers des Pseudozitates erinnert an manche Äußerung sp.ischer Poetendemut, verschmilzt aber augenscheinlich (wenn auch unbewußt) zwei bestimmte Zeilen der FQ:

„Oh too high ditty for my simple rhyme“ FQ II, 10, 50.
„Too high a ditty for my simple song“ FQ I, 10, 55.

Das heitere Spiel mit sp.ischen Sonnenstäubchen, das Sh. in der niedlichen Mosaik jener 3 Verse begann, hob er bald darauf in der Phantastik der *Witch* auf eine unvergleichlich höhere Stufe.

Auf Arthurs Zauberschild, der durch sein Gleißen jegliche Feindeswaffen zersplittert (FQ V, 8, 37—42; I, 8, 20) deutet Sh. in der *Ode to Naples* hin, wo er die Freiheit also apostrophiert:

. . . . „Thy Shield is as a mirror
To make their blind slaves see, and with fierce gleam
Turn back his hungry sword against the wearer.“
(Ode to Naples 78—80).

Noch 1821 erscheint in *Adonais* (v. 240) „Wisdom the mirrored shield“ als wirksamste Waffe, um den „unpastured dragon in his den“ zu überwinden. Dieser Höhlendrache scheint im Adon. für den Tod zu stehen, ist dagegen im *Epipsychidion* genau an sein sp.isches Urbild, den Irrtumsdrachen (FQ I, 1) angeschlossen: wahre Liebe „kills Error the worm“ (Epips. 168).

Auf den Becher Zauberweines, den die Fee Excesse dem Ritter Guyon lockend kredenzt (FQ II, 11, 55—57) mag eine Strophe des sh.schen Gedichtes *Music* („I pant for the music . . .“ Hutch. 735) anspielen:

„As one who drinks from a charmed cup
Of foaming, and sparkling, and murmuring wine,
Whom a mighty Enchantress filling up,
Invites to love with her kiss divine . . .“ (Music 19—23).

In der *Defence of poetry* (1821) ist Sp. nur sehr wenig berücksichtigt. In einer scherzhaften Aufzählung schwerer sittlicher Gebrechen bei großen Dichtern erinnert Sh. an Sp.s höfische Laureatenschaft (Forman VII, 141). Genannt wird Sp. neben Ariosto, Tasso, Shakespeare, Calderon und Rousseau unter den großen modernen Verherrlichern

der Liebe (Forman VII, 126). Bei einer Rangabstufung der großen Epiker verweigert Sh. den Titel eines Epos im höchsten Sinne dem „Rasenden Roland", dem „Befreiten Jerusalem" und der „Feenkönigin" noch entschiedener als der Aeneïde.

Weniger aus dieser Bewertung als aus dem Umstande, daß für Sh.s letzte Lebensjahre keinerlei Anhaltspunkte für eine Beschäftigung mit Sp. zu ermitteln sind, ist zu ersehen, daß er jetzt, wo er mit Dante, Petrarca, Calderon und Goethe enger und enger verwuchs, der Richtung des Elisabethaners fremder gegenüberstand.

Aber jedenfalls kannte Sh. Sp. so gründlich wie unter den englischen Dichtern höchstens noch Milton und Shakespeare. Die Blütezeit des Sp.-interesses und -studiums zeigen die Jahre 1817 und 1818. In ihnen werden wir am unbedenklichsten sp.ische Einflüsse feststellen dürfen.

B. Spenserische Allegorien bei Shelley.

Allegorie ist ein sehr vieldeutiger Begriff. Sh. selbst gebraucht das Wort „allegorical" in dem Sinne von typisch, repräsentativ, bedeutsam. So sagt er in der Vorrede zum *Alastor*: „The poem . . . entitled ‚Alastor' may be considered as allegorical of one of the most interesting situations of the human mind", und man könnte auf solche Weise getrost Sh.s gesamtes dichterisches Schaffen als „allegorisch" bezeichnen.[1])

Da es sich indes an dieser Stelle nur um Spensers Einfluß handelt, so ist eine scharfe Umgrenzung des Begriffes vonnöten. Unter einer „spenserischen Allegorie" sei hier verstanden: eine als gefühlsmäßige Einheit konzipierte (nicht künstlich aus Metaphern zusammengesetzte) poetische Gestalt, die innerhalb einer Dichtung

[1]) „You know I always seek in what I see the manifestation of something beyond the present and tangible object". Shelley an Peacock, Ferrara, 9. Nov. 1818.

menschenähnlich (nicht rein menschlich) und wie mit menschlichem Willen begabt auftritt und handelt und die sich zugleich deutlich als die Verkörperung eines sittlichen oder geistigen Prinzips oder einer Kraft der äußeren Natur (soweit sie auf menschliche Schicksale einwirken) kundgibt.

In Shelleys Jugenddichtung finden sich allerlei allegorien-ähnliche Gestalten, die diesem Begriffe nicht Genüge leisten. So hatte er z. B. in *Falsehood and Vice. A dialogue* (gedruckt 1813 mit *QMab*), anknüpfend an Coleridges „Kriegsekloge" *Fire, Famine, and Slaughter* Spukgestalten volkstümlicher Dämonologie durch die Benennung kurzerhand äußerlich zu Allegorien gestempelt. Noch im Jahre 1818 brachte er zweimal solche als Allegorien obenhin ausstaffierte Gespenster: in der *Invocation to Misery* und in den *Lines written on the Euganean Hills,* wo v. 236—255 Sünde und Tod deutlich den würfelnden Nachtmahren in Coleridges *Ancient mariner* nachgebildet sind.

Ferner übernahm Shelley williger als irgendein Zeitgenosse die klassizistische Manier des 18. Jh., abstrakte Begriffe mittels einer kurzen, oberflächlichen Personifizierung in die Dichtung einzuführen. Solche personifizierenden Metaphern erschienen schon in Sh.s allerersten Versen und erhielten sich bis in seine spätesten Werke.

Erst im *Revolt of Islam* (1817) aber gesellten sich zu solchen schnell vorübergleitenden Personifikationen umfangreichere allegorische Gebilde, die an der epischen Handlung wesentlich beteiligt sind. Zunächst sind einige Ansätze zu erörtern, bei denen die spenserische Allegorie zwar als Vorbild wirksam war, aber nicht im strengsten Begriffe durchgeführt wurde.

Adler und Schlange. Rev. I.

Ein merkwürdiges Schauspiel eröffnet den ersten Gesang des *Revolt.*

Von einem vorspringenden Strandfelsen aus wird der

Dichter Zeuge eines furchtbaren Kampfes, der sich hoch in den Lüften zwischen einem Adler und einer Schlange abspielt: Das zerfleischende Ringen der beiden Tiere währt einen vollen Tag, bis am Abend die Schlange kraftlos und starr in die Fluten fällt.

Soll man den Adler und die Schlange für allegorische Gestalten ansehen? — Daß der rasende Vernichtungskampf zwischen beiden den Widerstreit zwischen Gut und Böse bedeuten soll, daß ferner das Unterliegen der Schlange sinnbildlich steht für den Triumph unrechtlicher Gewalt in der heutigen Gesellschaftsordnung, wird vom Dichter klar betont.

Tierische Gestalt für Allegorien wäre an sich unbedenklich: zu Sp.s berühmtesten Allegorien gehören der Wurm des Irrtums und das Blatant Beast. Aber freilich werden bei Sp. nur besonders abstoßende Eigenschaften (wie religiöser Betrug, heimtückische Verleumdung) in abscheuliche Tierkörper verkleidet, wie wenn der menschliche Leib soviel Häßliches gar nicht auszudrücken vermöchte. Bei Sh. dagegen bestehen keinerlei Beziehungen zwischen der äußeren Gestalt von Adler und Schlange und der inneren Wesenheit, die sie für das Gedicht vorstellen sollen. Der Adler erscheint als schönes Tier, trotzdem er die Idee alles Schlechten und Gemeinen verkörpert; ebensowenig wäre der Schlange die ideale ethische Vollkommenheit, die sie repräsentiert äußerlich anzumerken.

Überhaupt sind Adler und Schlange nur eine temporäre, beinahe zufällige Inkarnation der ethischen Urprinzipien; aus der Erzählung der Frau am Strande geht hervor, daß sie eigentlich als Gestirne existieren (Rev. 356). Die äußere Daseinsform der dargestellten Ideen wird also hier von Sh. als etwas Nebensächliches, nicht absolut Integrierendes behandelt, — eine Technik, die mit der „sp.ischen Allegorie" im schärfsten Widerspruche steht. Bei Sp. wird die einmal gegebene Körperlichkeit der allegorischen Figuren mit strenger Konsequenz festgehalten; eine Veränderung sinnlicher Merkmale, ja sogar ein Wechsel im Kostüm wäre

nur möglich, wenn eine innere Metamorphose damit Hand in Hand ginge.

Aber nicht nur der Form nach, — auch in ihrer Bedeutung gehen der Adler und die Schlange weit über den Rahmen einer Allegorie hinaus. Durch jenen Kampf in den Lüften sollen Mysterien des Weltenschöpfungsmorgens angedeutet werden: der urewige, weltumspannende Widerstreit zwischen Gut und Böse, zwischen Licht und Finsternis (vgl. Rev. 343—432). Das ist keine Allegorie mehr, sondern ein kosmischer Mythus (ähnlich wie Sp.s „Mutabilitie"). Sh. bewährte hier zum ersten Male seine gerühmte „myth-creating faculty".

Aber wenn auch der Kampf in den Lüften die sp.ische Form der Allegorie sprengt, so ist er doch ganz aus sp.ischen Anregungen erwachsen.

Bei der Schilderung des lange schwankenden Einzelkampfes zwischen dem Redcrossknight und dem ruchlosen Sansjoy heißt es:

> „So th'one for wrong, the other strives for right.
> As when a Gryfon, seized of his pray,
> A Dragon fiers encountreth in his flight,
> Through widest ayre making his ydle way,
> That would his rightfull ravine rend away:
> With hideous horror both together smight,
> And souce so sore that they the heavens affray;
> The wise Southsayer, seeing so sad sight,
> Th'amazed vulgar telles of warres and mortale fight. —
> So th'one for wrong, the other strives for right,
> And each to deadly shame would drive his foe . . ."
>
> (FQ I, 5, 8. 9.)

Aus diesem ausgedehnten Vergleich entnahm Shelley

1. das äußere Motiv seines Mythus: das verbissene Ringen zwischen einem mächtigen Vogel und einem gefährlichen Reptil in hoher Luft. Die vorgenommenen Veränderungen sind lehrreich. Daß er den Greif zu einem Adler, den Drachen zu einer Schlange vereinfachte, erforderte die schlichte Erhabenheit seines Vorwurfes. Auch den von Sp.

gebotenen Anlaß des Kampfes (Versuch des Drachens, dem Greifen die Beute zu entreißen) ließ Sh. fallen. Die uralte Fehde zwischen Gut und Böse bedurfte keiner besonderen Motivierung.

2. Die Sp.-stelle erklärt ganz ungezwungen, wieso Sh. den ewigen ethischen Dualismus gerade in jenem Tierkampf symbolisierte. Der antithetische, markant gegliederte Vers

„So th'one for wrong, the other strives for right"

war als Anfang von zwei aufeinander folgenden Stanzen mit einem ungemein starken Accent belegt. Zog man von ihm aus obenhin die Parallele zu den Vergleichungstieren, so ergab sich der Greif als Verfechter des Übels, der Drachen als Wahrer des Rechtes. Die sh.sche Gleichung: Adler = böse, Schlange = gut findet so eine Erklärung. — Übrigens verrät schon ein langer Vergleich im „Alastor" die Einwirkung der gleichen Spenserstelle:

„ . . . . As an eagle grasped
In folds of the green serpent, feels her breast
Burn with the poison, and precipitates
Through night and day, tempest, and calm and cloud,
Frantic with dizzying anguish, her blind flight
O'er the wide aëry wilderness: thus driven . . .
He fled . . ." (Al. 227—232.)

Die Frau am Strande. Rev. I.

Unmittelbar mit dem Adler-Schlangenkampfe verbunden ist eine andere allegorienhafte Gestalt, die gleichfalls nicht ganz die spenserische Allegorientechnik innehält.

Den Kampf in den Lüften hat eine geheimnisvolle, schöne Frau beobachtet, die neben einem kleinen Nachen am Meeresufer sitzt und beim Triumph des Adlers, des bösen Prinzipes, in trostlose Wehklagen ausbricht. Als sie dann bemerkt, daß die Schlange nur verwundet ist, vertauscht sie ihr Klagen sofort mit liebreicher, tätiger Hilfe; und eben dadurch, daß sie die Schlange sorgend an ihrem Busen hegt,



gewinnt sie selbst neue Kraft. In lächelnder Zuversicht besteigt sie das Zauberboot, dessen magische Macht spielend die ungeheure Strecke bis zum Ziele, dem ewigen Tempel des Guten, durchmißt. Den Dichter, der Zeuge all der wunderbaren Vorgänge war, lädt sie zur Mitfahrt ein: er soll zur Anschauung und Erkenntnis der wahren Natur des Guten gelangen und durch sein Lied aufs neue den Sieg des erhabenen Prinzipes befördern.

Soweit ist der allegorische Charakter der Frau am Strande unverkennbar, und Sh. hat die Deutung geflissentlich erleichtert: „Pity and Love" spricht aus jedem Ton ihrer Stimme, heißt es v. 292; und die Situation der Frau, die ihren Zaubernachen verlassen hat, erscheint dem Dichter „like Love by Hope left desolate" (v. 270). Wenn man die Fremde demgemäß als Verkörperung der „teilnehmenden Liebe" auffaßt, werden alle Vorgänge verständlich.

Der allegorische Charakter der Frau vom Strande zeigt indessen einen argen Riß. Wenn sie während der Bootsfahrt ihren Lebensgang erzählt, so vernehmen wir ganz individuelle Erlebnisse, wie sie sehr ähnlich Mary Wollstonecraft durchgekämpft hatte. Nun hatte zwar auch Sp. individuelle, wirkliche Vorgänge für seine Allegorien nutzbar gemacht (Duessa = Maria Stuart), aber die Amalgamierung der individuellen und der typisch-symbolischen Elemente ist Shelley hier nicht geglückt. Die Frau vom Strande vereinigt in sich zwei ganz getrennte Wesen, und es scheidet sich allzu auffällig, was in ihr der Verkörperung der teilnehmenden Liebe und was der idealisierten Mary gehört.

Als literarische Vorbilder der Frau am Strande ergeben sich für zwei ausschlaggebende Motive spenserische Stellen.

1. Die spezifisch malerisch gedachte Situation der am Strande klagenden schönen Frau (Rev. 262—288) findet sich in Sp.s Werken mehrmals an markanten Stellen. Am Beginne der *Ruines of time* erzählt der Dichter, was ihm einst am Ufer der Themse begegnet sei:



„There on the other side, I did behold
A Woman sitting, sorrowfullie wailing,
Rending her yeolow locks, like wyrie gold
About her shoulders careleslie downe trailing
And streames of teares from her faire eyes forth railing.“
(RTime 8—12.)

Sh. hat sich keinen Zug dieser Szene entgehen lassen; auch das Detailmotiv des aufgelösten, herabfallenden Haares kommt bei ihm wirkungsvoll zur Geltung (Rev. 266. 285); bei Sp. wie bei Sh. fungiert der Dichter als Beobachter und Berichterstatter zugleich.

Zur weiteren Ausgestaltung trug jene Szene bei, in der Britomart, ruhelos umherreitend, zur Meeresküste gelangt; angesichts der tosenden Wogen beginnt sie die pathetische Schicksals-Anklage (FQ III, 4. 8 ff.):

„Huge sea of sorrow and tempestuous griefe,
Wherein my feeble barke is tossed long
Far from the hoped haven of reliefe,
Why doe thy cruell billowes beat so strong? . . .“

Dieser Szene entnahm Sh. ein wichtiges Moment: die Parallelisierung des Aufruhrs der Elemente mit der gepeinigten Seele.

Endlich bot eine dritte Spenserstelle sogar den kleinen Nachen neben einer ihr Haar am Strande flechtenden Schönen (FQ II, 12, 14):

„Upon the banck they sitting did espy
A daintie damsell dressing of her heare,
By whom a little skippet floting did appeare.“

Bei Sh. heißt es an der entsprechenden Stelle:

„ . . . . the band
Of her dark hair had fall'n, and so she sate
Looking upon the waves; on the bare strand
Upon the seamark a small boat did wait.“ (Rev. 266—269.)

2. Das Motiv des Zauberbootes kannte Sh. aus drei Bereichen seiner ausgedehnten Lektüre: aus Dante (Purg. II), aus Sp. (FQ II, 6) und aus Southey (Thalaba XI). — Dantes nur durch die Schwingen des steuernden Engels be-

wegtes Schifflein, in dem die Seelen zum Berg des Fegefeuers gebracht werden, hat am wenigsten Ähnlichkeit mit Rev. I und kann in der folgenden Betrachtung ausscheiden.

Sh. konnte aus Spenser sowohl wie aus Southey (der ja von Sp. abhängig ist) folgendes Grundschema entnommen haben: Eine schöne, geheimnisvolle Frau nimmt einen Jüngling in einen winzigen Nachen auf, der sich zauberhaft selbsttätig, ohne Ruder und Segel, fortbewegt, und fährt mit ihm in schwindelnder Schnelligkeit über die ruhig-glatte Flut.

Diesen gemeinsamen Grundriß belebt nun Sh. sowohl durch spezifisch-spenserische wie durch spezifisch-southeysche Einzelzüge.

Auf Southey geht es zurück, daß die Fahrt in einer Sternennacht stattfindet (Thal. XI, 38; Rev. 324. 334) und das Ziel am nächsten Tage erreicht wird (Thal. XI, 39. Rev. 555); ferner, daß die beiden Jünglinge in ermutigenden Worten zu dem befremdlichen Wagnis aufgefordert werden (Thal. XI, 33. Rev. 313—315).

Die spenserischen Zutaten sind weit beträchtlicher: Zunächst gab Sp. die landschaftliche Ausgangs- und Endszenerie der Fahrt. Die Bootsreise beginnt am Strande des Oceans (FQ II, 6, 4. Rev. 269. 337). Phädrias Boot landet an einer kleinen Insel von erlesenster Vegetationspracht (FQ II, 6, 12); das wirkt bei Sh. nach, indem das Ziel der Fahrt (der Tempel des Guten) in einer Gruppe blütenreicher Waldeilande liegt, die im Sonnenlichte prangen (Rev. 556—558; 577—579). Southey weicht in beidem erheblich ab. — Außerdem hat Sh. auch die Situation während der Fahrt nach Sp. gestaltet: Die bedeutsame Auskunft, die Phädria auf Cymochles' Frage über ihren Namen und ihre Art gibt (FQ II, 6, 9—10), erweitert sich bei Sh. zu dem weihevollen Bericht der Bootsführerin über ihres Wesens tiefsten Inhalt (Rev. 343—540).

So ist der erste Gesang des *Revolt* ein großes Geschlinge zahlreicher sp.ischer Motive, die freilich unter Sh.s meistern-

der Hand nicht nur zu einem eigenartigen Ganzen zusammengefaßt sind, sondern auch ihren ursprünglichen Sinn teilweise vollständig verändert haben.

Die drei Kultbilder. Rev. V.

Eine noch unvollkommenere Form der Allegorie, als sie Adler und Schlange sowie die Frau am Strande darboten, zeigen die drei Kultbilder der neuen, von Cythna gegründeten Religion im 5. Gesange des *Revolt*.

Sie werden nur kurz geschildert:

„ . . . . sculptured there
Three shapes around her ivory-throne appear;
One was a Giant, like a child asleep,
On a loose rock, whose grasp crushed, as it were
In dream, sceptres and crowns; and one did keep
Its watchful eyes in doubt whether to smile or weep; —
A Woman sitting on the sculptured disk
Of the broad earth, and feeding from one breast
A human babe and a young basilisk;
Her looks were sweet as Heaven's when loveliest
In autumn-eves. The third Image was dressed
In white wings swift as clouds in winter skies;
Beneath his feet, 'mongst ghastliest forms, repressed
Lay Faith, on obscene worm, who sought to rise,
While calmly on the Sun he turned his diamond eyes.“
Rev. 2155--69.

Ihre Wesensart und ihre Bedeutung wird in den drei hymnischen Weiheanrufungen (die sich in umgekehrter Reihe folgen wie die Schilderungen) v. 2182—2226 näher erläutert.

Auch Sp. hat die Verwendung solcher symbolischen Statuen nicht verschmäht (z. B. Venus FQ IV, 10, 39ff.; Isis FQ V, 7, 3), und schon Dante hatte ja ein Bildnis der Zeit (dem Propheten Daniel folgend) in sein Inferno (XIV) aufgenommen. Solche bedenklichen Verquickungen der Dichtung und der bildenden Kunst stellen sich ein bei Zwischenstufen zwischen Allegorien und Gottheiten. Die Mittel der allegorischen Charakteristik sind dabei natür-

lich sehr eingeengt: der Dichter muß sich damit begnügen, dem Simulacrum eine möglichst ausdrucksreiche Pose zu geben.

Auch Sh. hat das getan; aber trotzdem bleibt die Bedeutung der drei Kultbilder recht unklar, wenn man nicht sp.ische Motive zu ihrer Erklärung herbeiruft.

Das erste Kultbild (Rev. 2157—60) stellt, wie das Weihelied v. 2212—26 ausweist, Equality dar. Weshalb Sh. die Gleichheit gerade durch einen Riesen verkörpert, der auf einem Felsen ruht, erklärt sich daraus, daß Sh. für Sp.s sozialistischen Riesen (FQ V, 2) ein persönliches, lebhaftes Interesse nahm (vgl. unter „Zeugnisse" 1817) und noch 1819 bekannte „I am of the Giant's faction".

Nun wird zwar der Riese, der FQ V, 2 dem brutalen Dreinschlagen des „eisernen Mannes" zum Opfer fällt, niemals ausdrücklich als „Equality" bezeichnet, aber die „Gleichheit" ist doch der Angelpunkt seines ganzen Handelns, und das Wort „equal" gibt den Grundton der ganzen Episode ab.

Natürlich steht Sh.s Auffassung des „Equality" im grellen Widerspruch zu Sp.s: Sp.s Riese ist ein bewußter Betrüger, ein tückischer Dämon der Revolution; bei Sh. ist er ein urewiger, schöpferischer Lichtgeist, und in Cythnas Weihelied wird das eindringlich hervorgehoben.

Sh.s eigene Zutat ist es, daß der Riese unbewußt Zepter und Kronen zertrümmert. Eine solche Vernichtung der auf Unterdrückung und Willkür beruhenden Staatsformen war eben für Sh. eine im höchsten Sinne aufbauende Tat. — Daß sich der Riese auf einem isolierten Felsen befindet, hatte zwar bei Sp., wo er zu einer großen Volksmenge herunterspricht, seinen guten Grund („There they behold a mighty Gyant stand Upon a rock" FQ V, 2, 30), ist aber bei Sh. durch die Situation nicht gerechtfertigt und nur durch Sp.-Nachwirkung zu erklären.

Die Bedeutung des zweiten Standbildes wird in Cythnas Weihelied von 2197—2211 durch eine ganze Kette von Ausdrücken umschrieben:

„Nature, or God, or Love, or Pleasure,
Or Sympathy, the sad tears turning
To mutual smiles.“ Rev. 2205—7.

Sucht man nach einem einzigen Namen für diese Frauengestalt, die in allumfassender Güte zugleich einen Säugling und ein häßliches Reptil an ihrer Brust nährt, so bietet sich ohne weiteres der sh.sche Begriff „Universal Love“; dazu würde Cythnas Schilderung ihrer Wirksamkeit sehr gut passen (Rev. 2208—11).

Auch hier kann man auf eine verwandte sp.ische Figur hinweisen: Im „House of Holinesse“ (FQ I, 10) waltet Charissa, die Sp. ebenso wie ihre urchristlichen Schwestern Fidelia und Speranza aus der Schemenhaftigkeit verblasener Dogmenbegriffe erlöst hat (vgl. Glasenapp, Zur Vorgeschichte der Allegorie in Sp.s FQ, Berl. Diss. 1904). Mit dem kräftigen Wirklichkeitssinn der Renaissance zeichnet Sp. die „Liebe“ als eine in jugendlicher Kraft blühende Frau, die ihren überquellenden Reichtum an Leben und Gesundheit naturnotwendig in nährender Liebestätigkeit ausströmen läßt:

„By this Charissa, late in child-bed brought,
Was woxen strong, and left her fruitful nest“ . . .
„She was a woman in her freshest age,
Of wondrous beauty, and of bounty rare, . . .
Her necke and brests were ever open bare,
That ay thereof her babes might sucke their fill;
. . . .
A multitude of babes about her hong,
Playing their sportes, that joyd her to behold;
Whom still she fedd whiles they were weake and young.“
FQ I, 10, 29—31.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese plastische Gruppe das sh.sche Motiv eingegeben hat.

An dritter Stelle (von 2165—69) erscheint eine beschwingte Lichtgestalt, zu deren Füßen sich ohnmächtig der widrige Wurm Faith windet. Daß unter dem Überwinder des Glaubens „Wisdom“ zu verstehen ist, weist der Hymnus v. 2182—2196 aus.

Wiederum ist ein sp.isches Motiv verwertet und zugleich umgekehrt: FQ I, 1 ist es gerade der Verfechter des christlichen Glaubens, der Redcrossknight, der über ein ekelhaftes Gewürm, den Irrglauben, triumphiert. Sh. erblickte naturgemäß in jeglichem religiösen Dogma verderblichen Aberglauben, dem in einer besseren Zukunft der Garaus zu machen ist.

Die Pest. Rev. VI.

Erst im VI. Gesang (Rev. 2740—2805) begegnet die einzige streng sp.ische Allegorie, die Sh. je geschaffen hat: die Gestalt der Pest.

Die Episode ist recht fest mit der Handlung verknüpft. — Laon ist zur Nachtzeit von der Bergeszuflucht ausgeritten, um Brot für die ermattete Cythna zu suchen. Er gelangt zu einem verödeten Flecken, in dem die Würgarbeit der Tyrannenknechte grausige Spuren hinterlassen hat Die Straßen sind mit Leichen übersät. Nichts Lebendes ist zu erblicken. Doch ein Weib, mit gespenstisch-verfallenen Zügen, wandelt einsam zwischen den Toten. Als sie Laon erblickt, springt sie auf ihn los, preßt ihre fieberheißen Lippen auf die seinen und bricht in gellendes Triumphgelächter aus. Erst jetzt erfahren wir ihren Namen, durch ihre eigenen Worte:

> „. . . . Now, mortal, thou hast deeply quaffed
> The Plague's blue kisses, — soon millions shall pledge the draught!
> My name is Pestilence —“ Rev. 2765—67.

Dann erzählt sie in kurzen stoßenden Sätzen ihre eigene Geschichte: zwei Kinder hat sie einst als liebende Mutter an ihrer Brust genährt; beide sind in Kriegswirren qualvoll umgekommen. Erst in der Raserei über dies Entsetzliche ist sie zu der erbarmungslos wütenden Furie geworden. Sie packt den schreckensstarren Laon und führt ihn zu einer ablegenen Hütte, in der ein Kreis steif aufgerichteter toter Säuglinge um drei Brothaufen herumsitzt. Die Pest springt



auf einen der Haufen und wirft Laon mit gräßlichen Prophezeiungen ein Laib zu. Entsetzt flüchtet sich Laon zu der Geliebten.

Der Einfluß von Spensers Technik zeigt sich zuvörderst in der Vorbereitung der Allegorie. Eine Szene schrankenloser Seligkeit geht voraus: der überschwängliche Bericht von Laons und Cythnas Liebesbund. Danach wirkt die Episode von der mörderischen Seuche um so schreckhafter. — Sp. arbeitet gern mit solchen Kontrasteffekten; zumal sei auf FQ I, 9 (der ganze Canto berührt sich im Aufbau mit Rev. VI sehr nahe) hingewiesen: die unheimliche Despair-Episode folgt auf Arthurs sehnsuchtsvolle Erzählung von der Liebesvision der Feenkönigin.

Die Pest-Episode selbst wird von Sh. durch eine zwei Stanzen lange Schilderung des gräßlichen Schauplatzes eröffnet (Rev. 2740—57). Auch Sp. hatte in zwei Stanzen die schauerliche Umgebung der „Höhle der Verzweiflung" mit den stärksten Stimmungsmitteln ausgemalt (FQ I, 9, 33—34), ehe er den Unhold „Despair" selbst vorführte.

Die Namensnennung der Allegorie erfolgt bei der „Pest" so zögernd wie sehr oft bei Sp. Die „Pest" gibt sich erst zu erkennen, wenn der Leser ihre Bedeutung bereits erraten hat oder doch ahnt.

Schon vorher werden wir über die äußere Erscheinung der Pest unterrichtet. Sie ist gerade noch menschlich; aber die Empfindung, daß hier keine Sterbliche uns gegenübertritt, wird doch deutlich vermittelt. Das war ja auch Sp.s Gesichtspunkt bei der Skizzierung seiner Allegorien.

Daß die Pest ihren Lebenslauf erzählt, beruht gleichfalls auf einer Gewohnheit Sp.s, der dies Mittel häufig sogar noch weiter ausbaut und einen ganzen Stammbaum seiner Allegorien entwirft.

Das eigentümliche Motiv, daß die Pest ursprünglich eine gewöhnliche Sterbliche gewesen ist und erst unter dem Eindrucke eines erschütternden Ereignisses die Metamorphose zur Allegorie durchmachte, ist nur aus einer

20*



singulären sp.ischen Figur zu erklären: Malbecco ist ursprünglich nichts als der mißtrauische Ehemann seiner lockeren Gattin Hellenore; erst sehr langsam, nachdem ihn die ausgesuchtesten seelischen Qualen der Eifersucht und Feigheit um allen menschlichen Verstand gebracht haben, wird er zu einer Allegorie. Dabei nimmt seine körperliche Gestalt ebenso wie die der „Pest" außermenschliche Merkmale an: [Malbecco].

> „Is woxen so deform'd that he has quight
> Forgot he was a man, and Gelosy is hight."
>
> FQ III, 10, 60.

Indessen ist eine stoffliche Vorlage zu Sh.s durchaus sp.ischer Allegorie der „Pest" nicht bei Sp. zu finden. Sh. hat die Gestalt mit hoher Selbständigkeit geschaffen. Höchstens konnte ihm eine Stelle aus Thomsons *Seasons* (Summer 1052—1077), wo die Wirkung der Pest an einem verödeten Dorfe exemplifiziert war, für den Schauplatz einige Anregungen geben.

Fidelity. (Rosalind and Helen.)

In *Ros. and Hel.* (entst. 1817—1818) findet sich v. 1049—1101 das Marmorbild der Fidelity, das wieder zu jener Zwischengattung von Allegorie und Götterbild gehört, die schon in den drei Statuen des Rev. vorlag.

Auf einem grünenden Vorgebirge steht ein kleiner Tempel, dessen Tor die Aufschrift „To Fidelity" trägt. Innen findet sich, aus edlem Gestein geformt, das leichtverschleierte Bildnis einer sitzenden Frauengestalt. Mit der rechten Hand bohrt sie sich einen Pfeil in die gekrampfte Brust, mit der Linken stützt sie ihr Haupt. In dem kaum merklichen Lächeln des Gesichtes spiegelt sich Schmerz zugleich und liebende Sorge.

Sh. hat diese allegorische Skulptur unlöslich der Handlung des Gedichtes eingefügt: das Monument wird von Lionels Mutter zur Stätte einer seltsamen religiösen Verehrung gemacht; hier geben Lionel und Helen ihrem Liebes-

bunde die feierliche Weihe, und schließlich wird das Heiligtum der Ort von Lionels verklärtem Sterben.

Ein Vorbild für die sehr ausdrucksvolle Haltung der „Fidelity" (der „aufopfernden Treue") existiert bei Sp. nicht; nur die leichte Gewandung (die bei der „Fidelity" unorganisch erscheint) findet sich mit allegorischen Beziehungen sowohl bei der silbernen Isis (FQ V, 7, 6) wie bei der kristallenen Venus (FQ IV, 10, 40).

„Prometheus unbound" (1818—1819).

Mag der *Prom. Unb.* mit Recht oder Unrecht als „allegorisches" Drama bezeichnet werden, — jedenfalls sind nicht alle in ihm auftretenden Gestalten „Allegorien" im engeren Sinne des Wortes. Das Personal dieses lyrischen Dramas scheidet sich vielmehr in drei Gruppen:

1. Die Gestalten der antiken Mythologie: Prometheus, Jupiter, Demogorgon, Merkur, Apollo, Oceanus, Thetis, Hercules; die Faune, die Nymphen, die Horen (Stundengeister) und auch die Furien des ersten Aktes.

2. Auch wenn im *Prom. Unb.* Elemente der Natur (die Erde, der Mond, die Luft, die Quellen, die Berge, die Winde, das Echo usw.) mit Seele und Sprache begabt sind, so darf man sie nicht zu den Allegorien zählen. Die echte „Allegorie" versinnlicht etwas Abstraktes mit dem Aufgebot der stärksten Kräfte der dichterischen Phantasie. Die Natur und Erscheinungen sind aber an sich schon sinnlich, ja lebendig, und der Dichter fügt ihrem Wesen nur sehr wenig hinzu, wenn er ihnen nicht nur Stimme (die sie ja bereits besitzen), sondern auch Sprache und menschliches Gefühl verleiht. — So ist kein spenserischer Einfluß darin zu erblicken, daß solche Beseelungen der Natur auch fernerhin an den Höhepunkten der sh.schen Dichtung sich einstellen: in *Ode to the westwind* (1819), *Ode to heaven* (1819), *The cloud* (1820) und im *Adonais* (1821), wo der Morgen (v. 120—123), der Ocean (v. 125), die Winde (v. 126),



das Echo (v. 127—135) und der Frühling (v. 136) um den toten Dichter trauern.

3. Wirklich allegorische Bedeutung haben dagegen Asia und Panthea. (Die dritte Okeanide Jone ist vom Dichter allzu kärglich bedacht worden.) Asia ist die geistige Schönheit oder die universale Liebe (zwei Begriffe, die bei Sh. zusammenfallen), Panthea jedenfalls die gläubige Zuversicht zum Guten.

Aber wie ganz unspenserisch sparsam werden die beiden charakterisiert! Sie werden so gut wie gar nicht durch plastische Vorführung ihrer Erscheinung und ihrer Handlungen versinnlicht. Nur im allgemeinen wird ihre Schönheit betont oder (bei Asia) das himmlische Leuchten, das von ihr ausgeht. Eine solche Methode ist aber nicht mehr spenserisch, sondern ausgesprochen dantesk: Auch die Beatrice des „Paradiso“ offenbart sich nicht in bestimmten Taten, sondern ihre bloße Gegenwart schließt eine intensivste Entfaltung ihres Wesens in sich. Auch ihr ist eine über alle Vorstellung erhabene Schönheit eigen, die sich indes für menschliche Sinne nur in einer überschwänglichen Strahlengloriole kundgibt.

Der Einfluß der dantesken Lichtgestalten, die hoch über allem Irdischen thronen und sich nicht unmittelbar in irdische Konflikte einlassen, hat seit PU überhaupt die spenserische Allegorie sehr in den Hintergrund gedrängt. Die „Freiheit“ in dem *New national anthem* (1819; H. p. 636), in der *Ode to Liberty* (1820) und im *Swellfoot* (1820), sowie die seraphische Führerin Rousseaus im *Triumph of Life* (1822) gehören diesem dantischen Typus an. Spenserisches ist nur noch in geringen Spuren zu entdecken.

„Mask of Anarchy.“

In der *MaskAn* (1819) werden eine Anzahl kleinerer, aber höchst sinnfälliger Allegorien aufgeboten. Die allgemeine Anregung zu dem Gedicht wird man doch am besten

aus Petrarcas *Trionfi* herleiten: dafür spricht vor allem, daß sich das Ganze als Vision gibt. Im einzelnen aber überwiegen sp.ische Nachwirkungen.

Dem träumenden Dichter begegnet eine Reihe „Destructions" (v. 26), Allegorien der Zerstörung, von denen vier näher beschrieben sind. Der Mord trägt die glatten, tückischen Züge Castlereagh's; den sieben feisten Bluthunden, die ihm folgen, wirft er Menschenherzen zum Fraße vor. Der Betrug, in Eldon's Hermelinrobe gehüllt, weint Tränen, die im Fallen zu Mühlsteinen werden und arglosen Kindern die Schädel zerschmettern. Hinter ihm reitet auf einem Krokodil die religiöse Heuchelei, dem Lord Sidmouth gleichend, mit Bibelblättern und nächtlichem Dunkel bekleidet. Zuletzt kommt, mit königlichen Insignien angetan, der Herr all der bösen Mächte, das Gerippe Anarchy, hoch auf einem weißen, blutbespritzten Rosse, „wie der Tod in der Apokalypse".

Als Quelle für diesen Aufzug hat schon H. Richter die Ausfahrt der Lucifera mit ihren sechs Dienern Faulheit, Schlemmerei, Wollust, Habsucht, Neid und Zorn (FQ I, 4) erkannt. Wie Sp. läßt Sh. den grausigen Zug über Blut und Verwesung gehen, und eine dichte Rotte lasterhafter Gefolgsmänner drängt sich jauchzend um das Schauspiel (FQ I, 4, 36, MaskAn 38—73). Auch Sh. verwendet wie Sp. die krassesten Attribute und insbesondere ekelhafte tierische Begleiter zur Charakteristik. Wenn Sh. den drei ersten Gestalten durch Hinweis auf drei allbekannte Staatsmänner eine hervorragende Anschaulichkeit verleiht, so hatte er auch diesen Kunstgriff von der allegorischen Technik Sp.s gelernt, der z. B. die „Falschheit" Duessa mit den Zügen der Maria Stuart ausstattete.

Dem Vernichtungszuge der „Gesetzlosigkeit" wirft sich plötzlich (MAn 85) ein wahnsinniges Mädchen in den Weg, das sich selbst „Hoffnung" nennt; doch sieht sie mehr wie „Verzweiflung" aus. Sie ist das einzige überlebende Kind ihres Vaters Zeit, der von all dem Elend in Idiotie ver-



sunken ist. Eben will Anarchy die „Hope“ unter den Hufen seines Rosses zermalmen, da erscheint für einen Augenblick eine überirdische, beschwingte Lichtgestalt (es ist die Freiheit), und sofort stürzen Anarchy und seine Schergen tot zu Boden; die Hoffnung richtet sich klaren Geistes wieder auf, und eine geheimnisvolle Stimme löst ungeahnte edle Triebe in den Gemütern der Masse aus. —

Die Gestalt der Hoffnung ist mit wenigen Strichen anschaulich hingestellt. In dem Heranziehen des Vaters Zeit ist sp.ische Methode zu erkennen. Ein spezielles Vorbild aus der FQ liegt jedoch nicht vor; Sp.s „Hope“ ist ein lustiger Backfisch „of chearefull look and lovely to behold“, deren verliebtes Herz gern jedem hold sein möchte (FQ III, 12, 13).

Die als Dea-ex-machina herabfahrende Liberty wäre ganz dantisch, wenn nicht ihre eiserne Rüstung (v. 116) noch an Sp.s Britomart und Radigund erinnerte.

„Swellfoot the Tyrant“ (1820).

In der verwilderten politisch-satirischen „Tragödie“ *Swellfoot* finden sich noch ein paar bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Nachklänge sp.ischer Allegorien.

Zwar an Mammon, dem Hohenpriester der Hungersnot, ist weiter nichts sp.isch als seine allegorischen Familienbeziehungen: er hat eine Tochter Banknotina, die mit Sp.s Lady Munera (der „Steuererpressung“, FQ V, 2) stammverwandt sein könnte, und als Schwiegersohn den Galgen, der auf ein grausiges Bild in Shakespeares *Cymbeline* zurückgeht. Der Erzpriester selbst stammt jedoch viel eher von jenen Mammonsdienern ab, die Jesus aus dem Tempel jagte, als von Sp.s höllischem Gewalthaber (FQ II, 7).

Die Stechfliege „Gadfly“, die zur Reinigung der Königin Jona Taurina angestellt wird, hat ihre allegorische Geltung als Verleumdung gewiß von Sp.s „Blatant Beast“ übernommen, während ihre äußere Gestalt (nach Sh.s eigenem Hinweis) an eine biblische Stelle aus dem Propheten Hesekiel anknüpft.



„Love, Hope, Desire, and Fear" (1821).

Das lange so rätselhafte Fragment *Love, Hope, Desire, and Fear* (Hutch. 724) hat sich durch A. C. Bradley's glücklichen Fund (Athenæum 1899, I, 469) als eine freie Übersetzung aus dem *Tesoretto* des Brunetto Latini (Dantes Lehrer) erwiesen. In der Technik unterscheidet sich diese altitalienische Minneallegorie schon dadurch grundlegend von Sp.s Art, daß die Allegorien ganz unter sich sind und nicht wie in der FQ in ihrer Einwirkung auf den Menschen vorgeführt werden.

Demnach ergibt sich, daß Shelley nur im *Revolt* ernsthaft mit der spenserischen Allegorie gerungen hat und sonst nur in kleineren Dichtungen der Jahre 1819 und 1820 vorübergehend auf sie zurückgriff, daß dagegen die für ihn sehr charakteristischen symbolischen Idealgestalten der italienischen Zeit nicht dem Einflusse Spensers, sondern Dantes zuzuweisen sind.

C. Sonstige stoffliche Einflüsse Spensers auf Shelley.

Trügerische Spenser-Ähnlichkeiten.

Diejenigen Motive in Sh.s Stoffwelt, die sich zwar mit sp.ischen Eigenheiten berühren, aber aus anderen Vorlagen stammen, lassen sich kurz durch die Stichwörter Platonismus, Petrarkismus, und Southeys Phantastik bezeichnen.

Von Plato hat Sh. ebenso wie Sp. die entscheidendsten Anregungen empfangen, und der elisabethanische Dichter spielte dabei nicht etwa den Vermittler zu dem griechischen Philosophen. Schon lange bevor ihm Sp. aufging, drang er als Oxforder Student (just in den Blütetagen seines krassesten Materialismus) mit heftigem Ungestüm in Platos Ideenwelt ein, und von seinem nie aussetzenden Streben, sie sich immer tiefer zu eigen zu machen, legen nicht nur mehrfache Übersetzungen platonischer Dialoge, sondern noch seine reifsten Werke *Epips.* and *Adon.* Zeugnis ab. Man muß demnach grundsätzlich das Platonische in Sh. auf die erste

Quelle zurückleiten. Freilich ist zu beachten, daß Sh. seine Platostudien nicht eher für die eigene Dichtung fruchtbar machen konnte oder wollte, als bis er mit Sp. vertraut geworden war: Die HIntB, ein wichtiger Markstein in seiner künstlerischen Entwicklung, zeigt neben Sp.s zum ersten Male Platos Einwirkung in voller Greifbarkeit.

Auch aus Petrarca haben Sp. und Sh. gleich tief geschöpft, und auch seinen Einfluß hatte Sh. früher als den des Elisabethaners erfahren. Die Petrarca-Lektüre, die er 1813 mit Mrs. Boinville und ihrer Tochter getrieben hatte, schlug sich schon im Mai 1814 nieder in den Versen *To Harriett* („Thy look of love has power to calm The stormiest passion of my soul . . ." Hutch. p. 571). Wie es ein leichtes Beginnen wäre, jedes einzelne Motiv dieser metaphorisch-überspannten Liebeslyrik ebensowohl aus Sp.s *Amoretti* als aus Petrarcas *Rime* zu belegen, so muß man sich auch weiterhin bei Sh.s in verstiegener Bildersprache schwelgenden Ergüssen übersinnlicher Erotik wohl hüten, durch äußere Ähnlichkeiten mit Sp.-stellen irregeleitet zu werden. Auf diesem besonderen Gebiete fühlte sich Sh. selbstverständlich immer als Schüler Petrarcas und später auch Dantes (die ihm ja auch sonst bis hin zum *Epips.* und *Triumph of Life* so vieles gaben), nicht aber Spensers, der ja hierin selbst nur ein Nachahmer der italienischen Meister war.

Im dritten Falle entstanden die trügerischen Sp.-Ähnlichkeiten nicht durch gemeinsame Schülerschaft Sp.s und Sh.s gegenüber einem fremden Meister, sondern durch Sh.s Abhängigkeit von einem Sp.-schüler: Southey hatte manche sp.ische Wunderblüte in seine morgenländische Epik eingeschmuggelt. Von ihm hatte der junge Sh. die Vorliebe für das Phantastische gelernt, so daß Sp., als sein Einfluß seit 1815 hinzukam, die Neigung zum Wunderbaren in Sh. nicht wecken, sondern höchstens bereichern konnte. — Übrigens wird mehrmals die Erkundung des Abhängigkeitsverhältnisses dadurch in Frage gestellt, daß ein sp.isches Motiv, das bereits von Southey aufgegriffen war, von Sh.

erneut angebaut wurde. Bei der ungemein selbstherrlichen Art, wie Sh. mit seinen Vorlagen umspringt, ist es dann nicht immer möglich, die eigentliche Quelle aufzudecken.

Allgemeine stoffliche Spenser-Einflüsse.

Nach Ausscheidung dieser 3 bedeutsamsten Fehlerquellen lassen sich zunächst im allgemeinen folgende Sp.-Einflüsse in Sh.s Stoffwelt nachweisen.

In der dichterischen Umwelt sind allgemeine Einflüsse Sp.s am stärksten zu spüren. War die Landschaft in *QMab* noch recht dürftig und nebensächlich behandelt, so tritt sie seit Alast. mit einem Male mächtig in den Vordergrund. Die flackernden Luft-, Licht- und Strahlenphänomene, die in *QMab* nach southeyscher Manier einseitig dominierten, erfuhren von nun durch Einführung der sp.ischen Liebe zu satter Farbenfülle eine schöne und beruhigende Ergänzung. Blumen nehmen erst seit der Bekanntschaft mit Sp. in Sh.s Dichtung eine bevorzugte Stellung an, obwohl wir wissen, daß er von jeher an Blütenpracht sich leidenschaftlich erfreute. Der Typus der idealisierten, symbolischen Paradiesesgefilde, wofür Sp. die klassischen Vorbilder gegeben hatte, wurde nun von Sh. (neben grandiosen Schilderungen wirklicher Landschaften) nach den kümmerlichen Ansätzen in QM VIII—IX in mehrfacher Steigerung reich ausgebaut; darauf ist später (zu *Eug. Hills*, *Prom. Unb.*, *Epips.*) des näheren einzugehen.

In der Ausmalung weiblicher Schönheit enthält sich Sh. sehr im Gegensatz zu Sp. meistens jeder Detailschilderung (nur die Aufmerksamkeit für die Augen hat er natürlich mit allen Dichtern gemein). Um so mehr fällt es auf, daß er seit dem *Revolt* jede Gelegenheit ergreift, um den Reiz des Frauenhaares auf das sensibelste hervorzuheben. Daß hierbei die gleichartige sp.ische Eigenheit im Spiele ist, wird noch besonders dadurch erwiesen, daß sich Sh. zur Schilderung des Haares weithin der nämlichen Vergleiche bedient wie Sp. (vgl. unter „Diktion“).

Für Sh.s Gedanken- und Stimmungswelt allgemeinen Sp.-Einfluß anzunehmen, ist sehr mißlich. Denn was an der Auffassung des reiferen Sh. spenserisch ist, ist zugleich platonisch. Aber gewiß hat Sp. dazu beigetragen, daß sich Sh. um so rascher von der allzu großen Einseitigkeit seines sozialen Interessengebietes losmachte und die „geistige Schönheit und Liebe“ als neue Leitsterne seiner Dichtung zu der Freiheitssehnsucht hinzunahm.

Ob die für Sh. so charakteristische Vermengung der Schmerz- und Lustgefühle aus Sp. stammt, wage ich nicht zu entscheiden. Zwar hatte Sp. als epischer Schilderer von außen her die leidende Schönheit oder die verlästerte Reinheit mit feiner Empfindung für den Reiz solcher Kontrastsituationen gern vorgeführt, und Romantiker wie Ww. und Keats waren ihm darin nachgefolgt. Aber der subjektive Zwiespalt bebender Gefühlsverwirrung ist für ihn doch durchaus nicht charakteristisch, trotz vereinzelten Ansätzen[1]) zu der sh.schen „sweetness-sadness“ und trotz den konventionellen petrarkischen süßen Liebesnöten.

Die Pilgerfahrt nach der erträumten Idealgestalt.

Im *Alastor* (1815) spielt neben dem aus Southey entnommenen Bootsfahrt-Motiv bereits eine sp.ische Szene eine wichtige Rolle.

Alastor, der in der unbestimmten Sehnsucht nach höherer Erkenntnis ferne Bereiche durchirrt, hat in einem indischen Blumentale, wo er müde neben einem Bache niedergesunken ist, eine Vision: ein verschleiertes Mädchen singt neben seinem Lager süße Lieder; ihr Gesang wird immer leiden-

[1]) „Ay, francke shepheard, how bene thy verses meynt
With doleful pleasaunce, so as I ne wotte
Whether rejoyce or weepe for great constrainte“.
Sh. C. IX, 203—205.

„And painefull pleasure turnes to pleasing peine“.
FQ III, 10, 60.



schaftlicher, bis sie sich, von ihrer eigenen Erregung überwältigt, in Alastors ausgebreitete Arme wirft; da verschlingt die Nacht die Vision. Erwachend weiß Al. den Traum nicht von der Wirklichkeit loszulösen und macht sich auf, die Traumgestalt in aller Welt zu suchen.

H. Richter (p. 208) wies hierzu auf Sp.s Brief an Raleigh hin; dort heißt es, Prinz Arthur habe „in einem Traume oder einer Vision" die Feenkönigin gesehen, „with whose excellent beauty ravished, he awaking resolved to seek her out". FQ I, 9, 8—15 bringt nun die dichterische Darstellung der Vision, aus Arthurs eigenem Munde. Dabei ergeben sich folgende Detail-Übereinstimmungen mit *Alastor*: Auch Arthur befindet sich auf einer (allerdings ritterlichen, nicht weltschmerzlerischen) Irrfahrt, als ihm das Wunderbare begegnet. Auch er streckt sich an einem idyllischen Rasenfleck zur Ruhe nieder. Auch er wird von der ihm erscheinenden Schönen zur Liebe aufgefordert, ehe seine eigene Leidenschaft erwacht. Und auch er sucht rastlos nach der holden Gestalt, die er nicht für ein eitles Traumwesen halten kann.

Shelley hat dies Motiv mehrfach wiederaufgenommen. Wir wissen, daß *Prince Athanase* (1817), dessen Gesamtplan uns durch Mary erhalten ist (Dowden II, 127; Hutch. 165), auf der Suche nach einer gleichfalls nur im Traume erschauten Geliebten („Urania") durch eine niedrige Truggestalt („Pandemos") verlockt und ins Elend gezogen werden sollte; kurz vor seinem Tode aber sollte die wahre Traumgestalt zu ihm kommen und seine Lippen küssen. Hier ist die platonische Vorstellung von der himmlischen und der irdischen Liebe mit dem sp.ischen Motiv verbunden.

Sehr ähnlich in der äußeren Handlung, aber mit düsterer Bedeutung kehrt das Motiv 1820 in der italienischen Prosaskizze *Una favola* wieder (Forman VII, 83ff). Hier ist es die Todesgöttin, die den auf seiner erfolglosen Pilgerfahrt verzweifelnden Jüngling in ihren unheimlichen Bannkreis



lockt; aber vor dem Urbild seines frühen Liebestraumes, das ihm endlich begegnet, müssen die Todesschatten wenigstens eine Zeitlang weichen (weiter ist das Fragment nicht gediehen).

Im *Epipsychidion* (1821) gab Sh. dem Motiv schließlich die selbständigste Gestalt; von der sp.ischen Grundlage ist dabei nur wenig geblieben. Im Epips. herrscht ein ekstatischer Optimismus. Der Dichter findet nach vielen Irrungen die Geliebte seiner Jugendträume und flieht mit ihr in ein glückseliges Inselparadies.

„Hymn to intellectual Beauty" (1816).

Die *HIntB* ist wie gezeigt wurde, ihrem allgemeinen Gehalte nach auf Plato zurückzuführen. Indessen kann man doch speziellere Berührung mit einigen besonderen Spenserstellen aufweisen. Wenn Sh. sagt, allein das Licht der Schönheit gebe allen Dingen Reiz:

„Thy *light* alone . . . . .
Gives grace and truth to life's unquiet dream"
(HIntB v. 32—36),

so steht das einem Ausdruck der sp.ischen Hymnen sehr nahe:

„That is the thing which *giveth* pleasant *grace*
To all things faire, that kindleth lively fyre . . .
Light of thy lampe . . ." (HBeautie 56—59).

Und wenn Sh. pathetisch den Schatten der Schönheit als schreckenerregend, „awful" (v. 1), hinstellt, wenn er ihre Wirkung so schildert:

„. . . Sudden, thy shadow fell upon me;
I shrieked, and clasped my hands in ecstasy" (v. 59—60),

so lag ihm doch wohl (trotzdem der Gedanke schon in Platos *Phaedrus 251* gegeben war) jene packende Szene der FQ im Sinne, wo Artegall vor Britomarts plötzlich enthüllter Schönheit in anbetendem Erschrecken auf die Knie sinkt:



„And he himselfe, long gazing thereupon,
At last fell humbly downe upon his knee,
And of his wonder made religion,
Weening some heavenly goddesse he did see,
Or else unweeting what it else might bee; . . .
Whilest trembling horrour did his sense assayle,
And made ech member quake, and manly heart to quayle"
(FQ IV, 6, 22).

Hier sei gleich angefügt, daß Sh. zu dem berühmten Vers

„The beauty of delight makes lovers glad"[1] (PU I, 465)

sehr wohl durch eine sp.ische Reflektion angeregt sein konnte:

„For beautie is the bait, with which delight
Doth man allure for to enlarge his kynd." (Colin 871/2.)

„Revolt of Islam" (1817).

Im *Revolt* ist zunächst sicherlich die äußere Einteilung nach dem Muster der FQ vorgenommen; das ganze Epos zerfällt, genau wie jedes Buch der FQ, in 12 Gesänge, die auch in ihrer durchschnittlichen Strophenzahl und in der Strophenform sich an Sp. anschließen. Auch die gleichfalls in Sp.-stanzen abgefaßte Widmung hat in Sp.s „Introductions" zu jedem Buch ihr Vorbild.

Der Eremit. Rev. III—V.

Die Figur des alten Eremiten, der Laon aus dem Felsenkerker befreit, ihn zu seiner traulichen Behausung auf einer freundlichen Insel führt und seinen Fieberwahnsinn allmählich durch Tröstung und sanfte Lehre lindert, hat zunächst ein biographisches Vorbild in Sh.s Lehrer Dr. Lind. Bei der literarischen Formgebung aber scheint ihn der berühmte Einsiedler aus FQ VI, 5—6 geleitet zu haben.

Schon im Charakter zeigen beide unverkennbare Übereinstimmungen. Es sind durchaus keine weltfremden,

---

[1]) Schon Aubrey de Vere (Essays, chiefly on poetry, I, 29) hatte darin ganz allgemein etwas Spenserisches vermutet.



stumpfen Asketen. Sp.s Einsiedler war früher ein kräftiger und namhafter Rittersmann (FQ VI, 5, 37. 6,4), und Sh.s Eremit bewährt seine mutige Streitbarkeit durch heldenhaften Tod im Freiheitskampfe (Rev. 2467). Beide erweisen sich ferner als höchst kunstverständige Ärzte, wissen aber nicht nur den Leib, sondern auch die Seele des Kranken wunderbar zu kurieren.

Die Ähnlichkeiten erstrecken sich auch auf die Szenerie. Ein dichtes Efeugeschlinge erhöht bei den Behausungen beider Einsiedler das Gefühl heimischer Geborgenheit:

> „And nigh thereto a little Chapell stoode,
> Which being all with Yvy overspredd
> Deckt all the roofe, and shadowing the roode,
> Seem'd like a grove faire braunched overhed“
> (FQ VI, 5, 38);
> „It was a crumbling heap, whose portal dark
> With blooming ivy-trails was overgrown.“ (Rev. 1416—17).

Das bescheidene Gemach der Einsiedler hat als einzigen freundlichen Schmuck allerlei Laubwerk:

> „Small was his house, and like a little cage
> For his owne turne, yet inly neat and clene
> Deckt with greene boughes and flowers gay beseene“
> (FQ VI, 5, 38);
> . . . . . (We came at last)
> „To a small chamber, which with mosses rare
> Was tapestried, where me his soft hand placed
> Upon a couch of grass and oak-leaves interlaced“
> (Rev. 1429/31).

Southey hatte in der ersten Fassung der *Joan of Arc* die gleiche sp.ische Figur genutzt. Sh. schöpfte indessen direkt aus Sp.

Cythnas Kerker. Rev. VII.

Die aufrührerische Cythna wird (Rev. VII) von einem Schergen des Sultans zu einem furchtbaren unterseeischen Höhlenkerker gebracht und dort lange Monate gefangen gehalten. Das Verließ befindet sich in der Tiefe des Meeres,



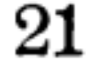
in einem ringsum vom Ocean umspülten Felsen, ist nur von unten aus mit Hilfe eines Tauchers durch einen geheimen Kanal zugänglich und wird durch einen engen Lichtschacht von oben her erhellt.

Ackermann (*P. B. Shelley*, 1906, p. 170) will die Vorlage für diese höchst phantastische Örtlichkeit in Mary Wollstonecrafts posthumem Fragment *The cave of fancy* (Works, ed. W. Godwin, 1798, IV, 97—157) erkennen. Ich sehe aber nicht, daß die verworrene ossianische Eingangsszenerie dieser abstrusen Erzählung mit Cythnas Kerker etwas anderes gemeinsam hat, als daß es sich beidemale um Höhlen handelt.

Eine viel deutlichere literarische Vorstufe erschloß Helene Richters (*P. B. Shelley*, 1899, p. 298) Hinweis auf die unterseeische Grotte, in der Florimell von Proteus eingekerkert wird. Die Ähnlichkeit mit Cythnas Haft wird noch frappanter, wenn man nicht (wie Helene Richter) nur den ersten Bericht von Florimells Verschleppung (FQ III, 8, 37) in Betracht zieht, sondern die Rekapitulation FQ IV, 11, 3—4 hinzunimmt:

„Deepe in the bottome of an huge great Rocke
The dongeon was, in which her bound he left,
That neither yron barres, nor brasen locke,
Did neede to gard from force, or secret theft
Of all her lovers which would her have reft:
For wall'd it was with waves, which rag'd and ror'd
As they the cliffe in peeces would have cleft;
Besides, ten thousand monsters foule, abhor'd
Did waite about it, gaping, griesly, all begor'd. —
And in the midst thereof did horror dwell,
And darkenesse dred that never viewed day . . .
There did this lucklesse mayd seven months abide."

Hier sind in der Tat alle Grundzüge für Cythnas Haft gegeben, und Sh. hat alles daraus verwertet mit Ausnahme der Finsternis: bei Sh. schaffen der Lichtschacht und eine sprudelnde Quelle eine magische Beleuchtung. Sonst ist er so getreu, daß er sogar die Meeresungetüme, die um den Felsen streichen, herübernimmt. (Rev. 2915—18.)



„Lines written among the Euganean Hills“ (1818).

Die *EugHills* werden wirkungsvoll eingeführt (1—67) und abgeschlossen (327—373) von einer ausgedehnten metaphorischen Parallele zwischen dem menschlichen Leben und einer Meeresfahrt. Dies Motiv würde an sich nicht die Abhängigkeit von Britomarts Meeresklage (FQ III, 4, 8—10; schon H. Richter p. 346 hat darauf hingedeutet) beweisen, wenn nicht eine weitgehende Übereinstimmung der Nebenumstände hinzukäme.

Sh. stellt ebenso wie Sp. das Thema und den Schlüssel der Gleichnisrede fanfarenmäßig an die Spitze:

„Huge sea of sorrow and tempestuous griefe . . .“
FQ III, 4, 8;
„Many a green isle needs must be
In the deep wide sea of Misery . . .“ EugH 1. 2.

Ein zerbrechlicher Nachen („my feeble bark FQ III, 4, 8: „the frail bark“ EugH 331) wird auf dieser Schmerzenssee umhergetrieben. — Dichte Finsternis raubt jeden tröstlichen Ausblick:

„But saile withouten starres gainst tyde and winde“
FQ III, 4, 9;
„With the solid darkness black
Closing round his vessel's track“ EugH 7/8.

Der rasende Sturm droht das schwache Fahrzeug zu zerschmettern (FQ III, 4, 9; EugH 11—13); fast wird das Schifflein von den überstürzenden Wogen verschlungen:

„And thy moyst mountaines each on other throng
Threatning to swallow up my fearefull lyfe“ FQ III, 4. 8.
„Till the ship has almost drank
Death from the o'er-brimming deep.“ EugH 14/5.

Bei Sp. steuert Liebe, der Pilot, den Kahn; doch vermag er den Aufruhr nicht zu beruhigen:

„Love, my lewd Pilott, hath a restless minde“ (FQ III, 4. 9).

Bei Sh. ist der Schmerz der Pilot des Schiffleins:

„And its ancient pilot, Pain,
Sits beside the helm again.“ EugH 333/4.

Trotz dieser düsteren Stimmung schließt auch Sh. ebenso wie Sp. mit einem hoffenden Ausblick auf einen friedvollen Zufluchtshafen.

Das Einzelmotiv von den Blumeneilanden, die hin und wieder im weiten Meere des Elends verstreut sind, an denen der Fahrer kurze Erquickung und Stärkung für neue Pein findet, entnahm Sh. einer anderen Sp.-stelle, die J. Bouchier (Notes and Queries, 8th ser., VIII, 304) nachgewiesen hat. Der Hochzeit der lange geplagten Florimell (FQ V, 3) ließ Sp. die allgemeine Betrachtung voraufgehen:

> „After long stormes and tempest overblowne
> The sunne at length his joyous face doth cleare:
> So when as fortune all her spight has showne,
> Some blisfull houres at last *must needes appeare*,
> *Else* should afflicted wights oftimes despeire.“ FQ V, 3, 1.

Den gleichen Gedanken setzte Sh. mit wörtlichen Anklängen an die Spitze seines Gedichtes:

> „Many a green isle *needs must be*
> In the deep wide sea of Misery
> *Or* the mariner, worn and wan,
> Never thus could voyage on —
> Day and night, and night and day
> Drifting on his dreary way . . .“ EugH 1—6.

Sp.s „blisfull houres“ hat Sh., mit leichter Anpassung an das Schiffahrtsgleichnis, in freundliche Inseln verwandelt. Für ihn selbst ist der Tag, den er auf den euganäischen Hügeln verbringt, ein solches grünendes Eiland (EugH 66—69. 327—334), und unter dem gleichen Bilde formt sich ihm alles, was er an zukünftigem Glück erhofft (EugH 335—373; vgl. „Ideallandschaften“ unter *Prom. Unb.*).

Außer so zahlreichen äußeren Motiven hatte Sh. aber von Sp. ein sehr feines methodisches Mittel der Darstellung übernommen: die kunstvolle Durchflechtung bildlicher und unbildlicher Ausdrucksweise.

Das Gleichnis und das Verglichene fließen ineinander, ja verschmelzen unvermerkt zu einer Einheit.



Wenn Sh. zuletzt sehnsüchtig die Fahrt nach einem stillen, blütenreichen Inselversteck schildert, so ist das nicht nur bildlich für ein Leben in Frieden und Liebe gemeint, sondern stellt einen wirklichen, längst gehegten Herzensplan des Dichters dar, der im *Epips.* noch leidenschaftlicher wiederkehrte. So waren auch die wütenden Stürme, die zermalmenden Wogenberge, in denen Britomart die feindlichen Mächte ihres Lebens versinnlichte, nicht nur im Bilde vorhanden, sondern tosten mit schreckhafter Gegenständlichkeit vor ihren leiblichen Augen.

„Marenghi" (1818).

In dem Fragment *Marenghi* sieht der Held vom Strande aus ein schwarzes Schiff mit straffer Flagge und geblähten Segeln in majestätischer Bewegung einherfahren:

> „And when he saw beneath the sunset's planet
> A black ship walk over the crimson ocean,
> Its pennon streaming on the blasts that fan it,
> Its sails and ropes all tense and without motion."
>
> Mar. 153—156.

H. Richter zitiert dazu ein Sonett aus Sp.s *Visions of the worlds vanitie* (nicht aus *Mother Hubberds tale*, wie sie fälschlich p. 360 angibt):

> „Looking far foorth into the Ocean wide,
> A goodly ship with banners bravely dight,
> And flag in her top-gallant, I espide
> Through the sea making her merry flight:
> Faire blew the winde into her bosome right,
> And th' heavens looked lovely all the while,
> That she did seeme to daunce, as in delight,
> And at her owne felicitie to smile." VisWVan IX.

Wenn hier wirklich eine Entlehnung, und nicht ein zufälliges Zusammentreffen vorliegt, so würde man die düstere Auffassung des Motivs bei Sh. sehr wohl aus dem Schreckensende erklären können, das über das stolze Schiff bei Sp. urplötzlich gespenstisch hereinbricht.

„Prometheus unbound“[1]) (1818—1819).

Die finstere Gottheit des Demogorgon, die Sh. in den *Prom. Unb.* hineinzog, hatte auch höchst wirkungsvoll in der FQ (IV, 2, 47. I, 5, 22. I, 1, 37) ihre nächtlichen Schatten ausgespreitet. Doch kannte Sh. die Figur aus so mannigfachen Bezirken seiner Belesenheit, daß die Anknüpfung an ein einzelnes Vorbild nicht angängig ist (vgl. Richter 418; Ackermann 226; Zettner, *Sh.s Mythendichtung*, Diss. Mnch. 1902, p. 61).

Ideallandschaften.

Der befreite Prometheus und die Seinen genießen das Millennium der Liebe und Schönheit in einer jener phantastischen Ideallandschaften, in denen Sh.s reifere Dichtungen (außer Prom. Unb. III vor allem noch die Schlußteile der *EugHills* und des *Epips.*) stets erträumte Glückseligkeit anzusiedeln pflegen.

In der *QMab* hatte sich die Darstellung des wiederkehrenden goldenen Zeitalters (QM VIII—IX) noch nicht in einem solchen Seligengefilde konzentriert. Jedenfalls haben erst Spensers klassische Lustgärten die allgemeine Anregung dazu gegeben. Schon Leslie Stephen (Cornhill Magaz. XXXIX, 296) hat 1879 gewisse Verwandtschaftszeichen der sh.ischen und sp.ischen Paradiesesfluren aufgedeckt. Sie liegen in einem nicht zu lokalisierenden Märchenlande und sind doch nicht völlig jeder Wirklichkeit entrückt.

Leicht ließen sich die Ähnlichkeiten im einzelnen häufen; allein vieles war doch schon zu sehr Allgemeingut der Gattung, als daß es Sh. gerade aus Sp. hätte borgen müssen. Nur wenige Einzelzüge weisen deutlicher auf den Elisabethaner.

Daß die Glücksgelände der *EugHills* und des *Epips.* gerade auf kleinen Inseln liegen, wird wohl eine Nachwirkung der „Isle of Merth“ sein (FQ II, 5, 6), der ja Sh. bereits den

[1]) Vida Scudder (Atlantic Monthly 1892, II, 107) vergleicht auf Grund sehr vager allgemeiner Eindrücke den *Prom. Unb.* mit der FQ. Das konnte hier übergangen werden.



Zaubernachen des Rev. I verdankte. — Die Vorliebe für allerlei blühende Schlingpflanzen, insbesondere für Efeu, die Sh. immer an den Tag legt (z. B. Prom.Unb. III, 3, 11. 135. 136. Epips. 442. 500. 502. 529), hatte bereits Sp. bewährt (FQ II, 5, 29. II, 12, 61. VGnat 217). — Die Ideallandschaft des *Epips.* berührt sich auffällig mit der in *Virgils gnat.* In beiden führen unkultivierte, aber edle Schäfervölker ein glückliches, blumenhaftes Dasein; Ziegen klettern auf versteckten Bergpfaden (VGnat 71ff. 162; Epips. 439), und allerlei freundliche Waldgötter treiben ihr Wesen (VGnat 177ff.; Epips. 435).

Aber freilich ist die sh.ische Ideallandschaft nicht nur sp.isch. Eigene Erlebnisse und auch orientalische Motive aus Southey spielen sehr stark mit hinein (Richter 424).

„Witch of Atlas“ (1820).

Sh.s Ottaverime-Dichtung *Witch* hat mit Sp.s *Muiopotmos* nicht nur das Versmaß, sondern auch das Grundmotiv und die Stimmung gemeinsam.

Einem leichtgeschwingten Wesen (hier der Atlasfee, dort dem Schmetterling Clarion) folgt der Dichter in entzücktem Fluge zu schillernden Visionen. Ein lustvolles Entschwebenlassen der Phantasie gibt den Ton an, ein heiteres Schwelgen in luftigen Duft- und Glanzregionen. Schon Leigh Hunt (Byron and his contemporaries I, 358) bemerkte, Spenser würde seine Freude an der *Witch* gehabt haben. In der Tat hatte Sh. darin eine ganze Reihe sp.ischer Motive verwertet.

Die Altlasfee ist auf die gleiche wundersame Weise gezeugt und empfangen wie die Zwillingsschwestern Belphoebe und Amoret (FQ III, 6, 4ff.): Apollo sah auf seiner Himmelsreise eine schöne schlummernde Nymphe und küßte sie mit einem Sonnenstrahle, der in ihrem Leibe Leben wirkte. Wörtliche Entlehnung eines Strophenanfanges bekräftigt die Abhängigkeit von Sp.:

„Her mother was one of the Atlantides“ Witch 57;
„Her mother was the faire Chrysogonee“ FQ III, 6, 4.

Wie vor Una der Löwe seinen Blutdurst freiwillig in Demut verwandelt (FQ I, 3, 5), so bringen der Atlasfee alle wilden Tiere des Waldes (der Leopard, der Elefant, die Schlange, die Löwin und der Panther) ehrfürchtige Huldigung dar (Witch 89—104).

Aber auch die gutmütigen Walddämonen, die Satyrn, die Faune, „old Silenus", „quaint Priapus" und viele andere drängen sich zuerst in scheuer Verwunderung, dann in heller Freude und Verehrung um die schöne Lichtgeburt (Witch 105—136), — ganz so wie Una von den „wilden Waldgöttern" zunächst staunend begafft, bald aber wegen ihrer Schönheit demütig angebetet wird (FQ I, 6, 7—19). Dabei hat Sh. die groteske Häßlichkeit der antiken Halbgötter ebenso zu malerischer Wirkung neben der lieblichen Frauengestalt gebracht wie Spenser. — Bis ins Kleinste läßt sich verfolgen, wie Sh. das von Sp. gegebene mythologische Personal vor Augen hatte und erweiterte; z. B. sind die Nymphe Dryope (Witch 109. FQ I, 6, 15) sowie die Hamadryaden einfach aus Sp. herübergenommen; die Verse (Strophenanfänge!)

> „The Ocean-nymphs and Hamadryades" (Witch 217) und
> „The woody nymphes, faire Hamadryades" (FQ I, 6, 18)

sind also nicht von ungefähr so gleich geraten. — Die bei Sp. so prachtvoll plastische Gestalt des „old Sylvanus" hat Sh. als „old Silenus" übernommen.

Wenn die Atlasfee ihre allzu strahlende Schönheit durch einen feinen Schleier dämpft (Witch 137—152), um die bewundernden Brudergeschöpfe nicht zu blenden, so konnte auch dafür noch Una vorbildlich sein (FQ I, 1, 4). Aber ihre ganze Lichtexistenz erinnert doch mehr an Dantes himmlische Glanzgestalten; und ihr zauberisches Luftschiff, das von den Schwingen des Hermaphroditus bewegt wird, hat mit dem magischen Boot der Phaedria (FQ II, 5, 6) nichts mehr gemeinsam, sondern stammt aus Dantes Seelennachen (Purg. II) und Southeys *Curse of Kehama* (VII),

wo das Zauberschiff Swerga den Elfen-Jüngling Ereenia und die Erdentochter Kailyal durch die Lüfte zum Tempel des Indra bringt.

Auf die FQ wies aber Sh. selbst hin, wenn er das geheimnisvolle Tun der Atlasfee als „the works of some Saturnian Archimage" (Witch 186) bezeichnete. Und sicher war Sp. im Spiele bei dem niedlichen Schluß, in dem der Dichter schalkhaft vor die Kulissen seines Werkes tritt:

> „These were the pranks she played among the cities
> Of mortal men, and *what she did to Sprites*
> And Gods, entangling them in her sweet ditties
> To do her will, and show their subtle sleights
> *I will declare another time* . . . ." (Witch 665/9).

Das ist eine Parodie auf die barocken Canto-Schlüsse in den letzten Büchern der FQ, wie etwa:

> „*And what* befell her in that theevish wonne
> Will *in another Canto* better be begonne" (FQ VI. 10, 44);
> „. . . . So forth he went his way,
> And with him eke the salvage, that whyleare . . .
> Would needes depart; as *shall declared be* elsewhere."
> (FQ VI. 5, 41).

„The sensitive plant" (1820).

Für den symbolischen Blumengarten der *SensPl* fand Sh. wichtige äußere und innere Anregungen in Sp.s „Garden of Adonis" (FQ III, 6, 29–50).

Alle Blumen der Erde sind in diesem wie in Sh.s Wundergarten versammelt:

> „In that same Garden all the goodly flowres
> Wherewith dame Nature doth her beautify . . . .
> Are fetcht . . ." (FQ III. 6, 30);
> „And all rare blossoms from every clime
> Grew in that garden in perfect prime" (SensPl I, 39).

Beiden Gärten gemeinsam sind die Lilie, die Hyacinthe und die Narzisse (die beidemale an einem Gewässer steht). Kein schädliches Getier darf den zarten Blüten etwas



zuleide tun (FQ III, 6, 43; SensPl II, 41ff.). Und eine schöne Frau (bei Sp. ist es Venus selbst, FQ III, 6, 40) waltet zwischen ihnen als Hüterin.

Aber alle die lieblichen Blumenwesen sind dem unabänderlichen Geschick des Verwelkens unterworfen (FQ III, 6, 39, 40; SensPl III). Und doch bleiben sie in Wahrheit unzerstört; nur äußerlich ist der Verfall; ihr eigentliches Sein bleibt durch allen Wechsel der Erscheinungsformen unverändert:

„The substaunce is not chaungd nor altered
But th'only forme and outward fashion" (FQ III, 6, 38);
„All be he subject to mortalitie,
Yet is eterne in mutabilitie,
And by succession made perpetuall,
Transformed oft, and chaunged diverslie." (FQ III, 6, 47).

Sh. hat dem Gedanken vom Bestande im Wechsel, vom Fortleben im Tode nicht solchen dogmatischen Ausdruck verliehen; nur fragend, zögernd wagt er ihn aufzustellen (SensPl 114—122). Aber sein innerstes Herz glaubt doch daran, daß der Tod nur eine Illusion, „a mockery" ist (III, 129); denn

„For love, and beauty, and delight,
There is no death nor change" (SensPl III, 134).

Solchen tröstlichen Glauben an die Unwirklichkeit des Wechsels hatte Sh. nicht immer an den Tag gelegt. Es ist interessant, seine Äußerungen über das sp.ische Thema der „Mutability" zu vergleichen.

Schon 1815 gab das Wort den Titel eines Gedichtes ab (Hutch. 573), das pessimistisch die Hinfälligkeit alles Irdischen betrachtet und mit der düsteren Sentenz endet

„Nought may endure but Mutability".

Ähnlich hatte Spensers Titanin „Mutability" triumphierend verkündet, als sie den Unbestand der ganzen Welt demonstrierte:

„So in them all raignes Mutabilitie!" (FQ VII, 7, 26).



— Im *Prom. Unb.* (1819) wird schon ernsthaft als möglicherweise lösbar die Frage aufgeworfen:

„What can hide man from mutability?“ (PUnb III, 3, 25)

Prometheus und die Okeaniden wollen während des Milleniums an der Lösung des Problems sich versuchen. — Die *SensPl* bringt dann den zuversichtlicheren, platonischen Optimismus, der sich am engsten mit den Anschauungen berührt, mit denen Sp. das grandiose Bruchstück von der „Mutabilitie“ abschloß (FQ VIII. 7, 58).

„Question“. — „Orpheus“.

Zwei kurze Gedichte d. J. 1820 verraten auch wieder in Pflanzen-Motiven Sp.s Einfluß.

The Question (Hutch. 684) schildert in 40 Zeilen weiter nichts als ein im Traume erschautes farbenschimmerndes Blumengelände; mehr als 20 Blumen weiß Sh. in einem reich verzierten Register zu malen. Er ahmt damit ebenso unzweideutig die klassischen sp.ischen Blumenkataloge[1]) nach wie im *Orpheus* v. 105—113 (Hutch. 700) mit der langen Aufzählung von Bäumen (jeder ist, mathematisch abgezirkelt, mit einem würdevollen Epitheton versehen) den vielberufenen Baumkatalog aus dem ersten Gesang der FQ.

„Epipsychidion“ (1821).

Nur der erste Teil des *Epips.* (v. 1—189), der die Lobpreisung der Geliebten sowie allgemeine Reflektionen über die geistige Macht der Liebe enthält, hat eine ausführliche literarische Quellenanalyse erfahren: Ackermann (*Quellen und Vorbilder zu Sh.*; Münch. Beiträge, Heft 2, 1890) konnte hierfür platonische und dantische Vorbilder so unanfechtbar erweisen, daß man der Versuchung, eine ganze Reihe kleinerer Motive aus Sp. zu belegen, widerstehen muß. Immerhin hat auf die Schilderung der äußeren Erscheinung

---

[1]) z. B. Muiop. 185—200; ShCal. IV, 136—144; VGnat 666—680.

der Geliebten (Dante steht dabei nicht im Wege) augenscheinlich die berühmte Zergliederung von Belphoebens Reizen (FQ II, 3, 22—30) nachgewirkt. Ein einziges Beispiel möge zeigen, mit welcher heimlichen Kraft sich sp.ische Worte und Vorstellungen bei Sh. einschlichen:

„. . . . And when she spake,
Sweete wordes, like *dropping honny*, she did shed;
And twixt the perles and rubins softly brake
A silver sound, that *heavenly musicke* seemd to make“
(FQ II, 3, 24);

„And from her lips, as from a hyacinth full
Of *honey-dew*, a liquid murmur *drops*,
Killing the sense with passion, *sweet* as stops
Of *planetary music* heard in trance“ (Epips. 83—86).

So sind z. B. auch die im Winde flatternden Locken (Epips. 105—108; FQ II, 3, 30) oder die Duftwolken, die von der Geliebten ausgehen (Epips. 109—111; FQ II, 3, 72), sehr ähnlich wie bei Sp. dargestellt.

Der zweite Teil des *Epips.* (v. 190—387) schildert autobiographisch des Dichters Liebesirrungen und endliches Glück. Daß dabei wieder das aus FQ stammende Alastor-Motiv verwertet wurde, ist bereits erwähnt. — In die überschwängliche Schilderung der Inkarnation des Traumbildes (Epips. 321—344) mischen sich Töne aus Sp.s Darstellung der Venus (FQ IV, 10, 44ff.). Die kahle Erde schmückt sich mit zahllosen Blüten, wenn die göttliche Frau naht:

„And when thou spredst thy mantle forth on hie
The waters play, and pleasant lands appeare,
And heavens laugh, and al the world shews joyous cheare.
Then doth the daedale earth throw forth to thee
Out of her fruitfull lap abundant flowres“
(FQ IV, 10, 44/45);

„And from her presence life was radiated
Through the grey earth and branches bare and dead,
So that her way was paved, and roofed above
With flowers as soft as thoughts of budding love“
(Epips. 325—328).



Die Winde verstummen vor ihrem Kommen:

[Great Venus! . . .]

„That with thy smyling looke doest pacifie
The raging seas, and makest the stormes to flie;
Thee, goddesse, thee the winds, the clouds doe feare"
(FQ IV, 10, 44);

„The savage winds hung mute around" (Epips. 332).

Der dritte Teil (v. 388—591) schildert das ersehnte selige Leben auf einer Idealinsel; einiges Sp.ische konnte hierzu bereits beigebracht werden (vgl. unter *Prom. Unb.*).

„Adonais" (1821).

Sp.s Anteil am *Ad.* ist durch Ackermanns (*Quellen und Vorbilder*, p. 39—46) und H. Richters (p. 522ff.) Untersuchungen so erschöpfend dargestellt worden, daß ich nur ihre Resultate zu rekapitulieren habe.

Der Aufbau dieser Nänie, die der eigentlichen Totenklage von v. 334 an einen jubelnden Hymnus auf die nun erfolgte Verklärung des Verblichenen folgen läßt, ist der November-Ekloge des *Shep. Cal.* nachgebildet.

Die Einführung der himmlischen Genossen, die den toten Dichter in seligen Gefilden begrüßen und in ihren Kreis aufnehmen werden (v. 397—414), ist aus Sp.s *Ruines of Time* (v. 330—336; nicht aus *Shep. Cal.*, wie H. Richter p. 537 irrtümlich zitiert) entnommen.

Damit sind Sp.s stoffliche Einflüsse auf Sh. erschöpft; es hat sich gezeigt, daß sie ziemlich ununterbrochen von 1815 bis 1821 wirksam waren, aber nur in den Jahren 1817 und 1820 nach Breite und Tiefe wirklich bedeutend wurden.

D. Spensers Einfluß auf Shelleys Diktion.

Ein Vergleich der Jugendgedichte Sh.s mit seinen späteren Werken fördert für die Diktion durchaus nicht viele Unterschiede zu Tage, die man unbedenklich auf Sp.s Einfluß zurückführen könnte. Die Mittel der Erregung und



des Nachdrucks zumal waren schon in der *QMab* sehr reichlich ausgebildet. Sp. konnte sie nur unwesentlich erweitern.

Den Kunstgriff, die Namensnennung der neu eingeführten Figuren lange hinauszuschieben, um das Interesse des Lesers anzuspannen, hat Sh. jedenfalls ebenso wie Keats von Sp. gelernt. Im *Revolt* wendet Sh. das Verfahren dreimal an: bei Laon (auftretend v. 649, genannt v. 791), bei Cythna (auftretend v. 659, genannt v. 855) und bei dem Tyrannen Othman (auftretend v. 1897, genannt v. 2010); später begegnet diese Technik nur noch einmal, und zwar bezeichnenderweise in der mit Sp.-Einflüssen ganz durchtränkten *Witch*: Hermaphroditus erscheint v. 325, während sein Name erst v. 388 ausgesprochen wird.

Die Ausrufpartikel „Lo!", die Sp. so sehr liebte (das erste Wort der FQ ist „Lo!"), fehlt in Sh.s Frühzeit ganz und gar. Im *Alastor* begegnet sie schon dreimal, im *Revolt* aber 12mal; in der späteren Dichtung Sh.s habe ich sie noch siebenmal bemerkt. Ihre Häufigkeit steht also mit der sonstigen Intensität des sp.schen Einflusses in offenkundiger Parallele.

Die mannigfachsten Formen der Wiederholung sind in der *QMab* schon so gut ausgeprägt, daß man ihre (allerdings etwas reichere) Weiterbildung in den späteren Werken kaum mit Sp. in Beziehung setzen darf. Selbst so sp.isch anmutende Figuren wie die doppelte Setzung desselben Adjektivs innerhalb eines Verses begegnet schon in der *QMab* („Of purest spirits a pure dwelling-place" QM VI, 40): in solchen Fällen muß man mit dem Einfluß Miltons rechnen, der ja manche der sp.ischen Wiederholungskünste aufgenommen hatte.

Auf die Mittel der Anschaulichkeit hingegen hat Sp. in breitem Umfange sehr fördernd eingewirkt.

Das zeigt sich zwar wenig an den Adjektiven: schon QM zeichnet sich durch eine Häufung der Epitheta aus;



dabei überwiegt aber das urgierende über das schmückende Element. Und in den eigentlich „malenden“ Beiwörtern hat ja Sh. nie so sehr seine besten Kräfte ausgegeben wie etwa Keats.

Sh.s Vergleiche dagegen blühen seit dem *Alastor* zusehends auf, wie man zahlenmäßig erweisen kann: auf je ca. 500 Verse entfallen in der *QMab* (1813) 22 Vergleiche, im *Alastor* (1815) 25, im *Revolt* (1817) 36, in der *Witch* (1820) 57, im *Adon.* (1821) 52, und im *Epips.* (1821) sogar 73 Vergleiche.

Sh. entwickelt sich also in beinahe ununterbrochener Aufwärtsbewegung seit der Lektüre Sp.s von einem recht gleichnisarmen Schriftsteller zu (man kann getrost sagen) dem vergleichsfreudigsten Dichter der engl. Literatur. Daß dabei das fortlaufende Studium Sp.s in erster Linie maßgeblich war, ist von vornherein anzunehmen. Sp. war, wie zumal jetzt durch Heises aufschlußreiche, im Folgenden stets zu Rate gezogene Arbeit (Der Vergleich in Sp.s FQ, Straßburger Diss. 1902) dargetan wurde, wohl der feinste und reichsteVergleichskünstler der englischen Literatur vor Sh.

Überdies bestehen eine ganze Reihe enger Berührungen sh.scher Vergleiche mit markanten Sp.-stellen, die einzeln betrachtet, vielleicht nicht immer literarische Abhängigkeit unzweifelhaft erweisen, die aber zusammengenommen doch ein unzweideutiges Bild für die sp.ische Bedingtheit der sh.schen Bildersprache abgeben.

Im Folgenden werden solche Einzelübereinstimmungen vorgeführt. In der Anordnung nach Vergleichungsbegriffen habe ich mich dem Muster Hübners (Der Vergleich bei Shakespeare, Berl. Diss. 1908) angeschlossen.

Der durch Wolken brechende Mond muß seinen magischen Glanz bei beiden Dichtern oft zur Schilderung schönen oder seltsamen Gesichtsausdruckes herleihen. Allgemein für die Wirkung der Schönheit steht das Gleichnis *Ginevra* (1821) v. 21: „A moonbeam in the shadow of a cloud was less heavenly fair.“ Für Prometheus' Lächeln: *Prom.*

Unb. II, 1, 120—122; für das ekstatische Aufstrahlen in Lionels Antlitz: Ros. and Hel. 1154—1159; für das ganze lichte Wesen der Geliebten: Epips. 77—82. Hier liegen jedenfalls lauter Erweiterungen eines sehr berühmten sp.ischen Vergleiches vor:

„As when fayre Cynthia in darksome night
Is in a noyous cloud enveloped,
Where she may find the substance thin and light,
Breakes forth her silver beames, and her bright hed
Discovers to the world discomfited . . .
Such was the beautie and the shining ray
With which fayre Britomart gave light unto the day."

FQ III, 1, 43.

Das Glitzern des Mondes im Wasser hatte Sp. mit dem Blick der Geliebten verglichen (ShepCal. VIII, 89—93). Sh. gestaltete das geistreich aus:

„. . . . . . His wan eyes
Gaze on the empty scene as vacantly
As ocean's moon gaze on the moon in heaven"

(Alastor 200—202).

Der Abend- oder Morgenstern wird von beiden Dichtern zur Verbildlichung heiter gemessenen Betragens verwendet: FQ I, 12, 21; Rev. 307—310.

Sterne, die von Wolken verhüllt sind, dienen gern zur Ausmalung eines verschleierten Blickes:

„Those eyes, which burn through smiles that fade in tears,
Like stars half quenched in mists of silver-dew."

Prom. Unb. II, 1, 28/29.

Das erinnert an Spensers Epith. 93:

„And her fayre eyes like stars that dimmed were
With darksome cloud, now shew theyr goodly beams."

Von Prince Athanase's umdüstertem Blicke heißt es:

„Though in his eyes a cloud and burden lay,
Through which his soul, like Vesper's serene beam,
Piercing the chasms of ever rising clouds
Shone, softly burning." Athan. 60—63.

Ganz ähnlich war der sanft bewölkte Blick der aus tiefer Ohnmacht erwachenden Pastorella geschildert:



„Her lovely light was dimmed and decayd
With cloud of death upon her eyes display'd . . .
And twixt the twinkling of her eye-lids bright
To sparke out little beames, like starres in foggie night."
FQ VI, 11, 21.

Mit Sternen, die sich im Wasser spiegeln, hatte Sp. Acrasias Blick verglichen: FQ II, 12, 78. Daran knüpft Sh. vertiefend an, um Cythnas in stummer Leidenschaft bebenden Blick zu malen: Rev. 2626—2629.

Wie Kometenschweife züngeln und gleißen die Haare der vorbeijagenden, rosselenkenden Stundengeister im *Prom. Unb.* II, 4, 138: „Their bright locks stream like a comet's flashing hair". So schilderte schon Sp. die gelben Locken der Florimell, die auf weißem Rosse einherreitet:

„Still as she fledd her eye she backward threw,
As fearing evil that pursewd her fast;
And her fair yellow locks behind her flew,
Loosely disperst with puff of every blast:
All as a blazing starre doth farre outcast
His hearie beames, and flaming lockes dispredd"
(FQ III, 1, 16).

Dieselbe Stelle hatte vielleicht im *Revolt* den Vergleich von Cythnas Haar mit Flammensträhnen veranlaßt: Rev. 4251.

Tröstlich wie ein Regenbogen erscheint die kleine Tänzerin, die dem gestürzten Tyrannen allein treu bleibt: Rev. 1927. Strahlend wie der Regenbogen ist auch die Schönheit der falschen Florimell bei Sp.: FQ V, 3, 25.

Ein Blitz, der die Sturmwolke zerreißt, veranschaulicht eine übermächtige Empfindung, die die Seele zu zerspalten droht. Das Phantom Jupiters spricht (*Prom. Unb.* I, 255—256):

„A spirit seizes me and speaks within;
It tears me as fire tears a thunder-cloud."

So schildert auch Perigot die Wirkung der Liebe:

„Or as the thunder cleaves the cloudes, . . .
Wherein the light some levin shroudes, —
So cleaves thy soule asunder" (Shep. Cal. VIII, 85/88).



Morgenstrahlen, die mit Wolken kämpfen, benutzt Sp. zur Versinnlichung eines trüben, Sh. zur Darstellung eines freudigen Gefühles:

„Faire Pastorella, whose sad mournfull hew
Like the faire Morning clad in misty fog did shew“
(FQ VI, 11, 3);
„So we sate joyous as the morning ray
Which fed upon the recks of night and storm
Now lingering on the winds . . .“ (Rev. 2830—32).

Wie siedendes Gold läßt Sh. die Sonne auf dem Ocean glitzern: Rev. 4239. Umgekehrt gleißt bei Sp. das Metall von Guyons Rüstung wie Sonnenstrahlen, die zitternd auf Wogen spielen: FQ II, 5, 2.

Geier (oder Adler) und Schlange werden auch vergleichweise (nicht nur allegorisch; cf. Rev. I) mehrfach im blutigen Luftkampfe gezeigt: Al. 227—232. Al. 325. PromUnb III, 1, 71—74. Das Urbild dieses Motivs lag, wie oben gezeigt wurde, in der FQ I, 5, 8. 9.

Mit Bienen, die an Blumen hängen, verglich Sh. die Zuhörer Laons:

„. . . . many of those warriors young
Had on his eloquent accents fed and hung
Like bees on mountain flowers“ (Rev. 4390).

Sehr ähnlich hatte Sp. die Menge, die sich um den Gleichheitsriesen drängte, mit einem Fliegenschwarm am Honigtopfe verglichen:

„Therefore the vulgar did about him flocke
And cluster thick unto his leasings vaine,
Like foolish flies about an hony-crocke“ (FQ V, 2, 33).

Die Entlehnung ist auch äußerlich wahrscheinlich, da sich ja Sh. mit der sozialistischen Episode der FQ lebhaft abgab.

Aus dem Menschenleben entnahm Sh. noch sehr viel weniger Vergleiche als Sp.; wo er sich aber darin versucht, zehrt er oft von literarischen Vorbildern.

Mit einer Braut vergleicht er im *Epips.* die Schönheit des erträumten Inselparadieses:



„Till the isle's beauty, like a naked bride,
Glowing at once with love and loveliness,
Blushes and trembles at its own excess“ (Epips. 474—476).

Auch Sp. hatte das kühne Gleichnis für eine prangende Landschaft angewandt: FQ II, 12, 50.

Als eine sterbende Frau stellt Sh. in einem nur aus einem langen Vergleiche bestehenden Fragment d. J. 1820 den dunstverschleierten Mond dar:

„And like a dying lady, lean and pale,
Who totters forth, wrapped in a gauzy veil,
Out of her chamber, led by the insane
And feeble wanderings of her dying brain,
The moon arose up in the murky East,
A white and shapeless mass“ (Hutch. 691).

In umgekehrter Form hatte schon Sp. den Vergleich. Das totenbleiche Antlitz der verwundeten Radigund erscheint „like the moon in foggie winter's night“ (FQ V, 5, 12). Shelley selbst fügte den Vergleich in verkürzter Form in die *Witch* ein: „the late moon, like a sick matron wan“ (Witch 455).

In Schiffahrtsgleichnissen berührt sich Sh. oft mit Sp., ohne daß man literarische Anlehnung annehmen müßte.

Ein einzelnes Bild des *Prom. Unb.* aber ist bestimmt auf die FQ zurückzuführen. Den Willen des neuen, befreiten Menschen, dessen niedrige Triebe nun gebändigt sind, vergleicht Sh. mit einem sturmgetriebenen Schiffe, dessen Steuer von der Liebe so sicher gelenkt wird, daß selbst die wildesten Wogen das Fahrzeug nicht zu überfluten vermögen:

„His will . . . .
Is as a tempest-winged ship, whose helm
Love rules, through waves which dare not overwhelm,
Forcing life's wildest shores to own its sovereign sway“
(Prom. Unb. IV, 406—411).

Auch Britomart hatte in der Meeresklage (FQ III, 4, 8—10) die gleiche allegorische Vorstellung mit dem Meer-

fahrtsgleichnis verbunden: Love, „der Pilot", lenkt auch ihr Lebensschifflein, kann aber freilich der Macht der hereinbrechenden Wogen nicht Trotz bieten. Sh. hat diese düstere Auffassung für seinen Millenniumstraum ins Optimistische umgebogen.

Die deutlicheren Beziehungen zwischen Sh.s und Sp.s Bildersprache erstrecken sich demnach auf die Jahre 1815 bis 1821 und erreichen ihre größte Ausdehnung im *Revolt*-Jahre 1817.

E. Metrische und sprachliche Einflüsse Spensers auf Shelley.

Sh. ist neben Sp. der größte Allitterationskünstler der englischen Dichtung; das hat Kroder [*Shelleys Verskunst*, 1903] an der Hand eines sehr reichen Materials dargetan. Daß Sh. diesen musikalischen Versschmuck an Sp. wenn auch nicht gelernt, so doch ausgebildet hat, geht daraus hervor, daß seine Jugendwerke sich der Allitteration bei weitem nicht so häufig und so kunstvoll bedienen wie seine reifen Dichtungen.

Die Spenserstanze gebrauchte Sh. schon lange, bevor er mit Sp.s Dichtung bekannt wurde. Schon 1812 dichtete er in ihr (wahrscheinlich durch Campbell angeregt) die zwei Gesänge *Henry and Louisa* und die Strophen *On leaving London*. Während der Arbeit am *Revolt* aber studierte er das schwierige Metrum an der ersten Quelle. Und noch im *Adon.* (1821) griff er darauf zurück.

Über die mannigfachen Variationen der Sp.-stanze, an denen Sh. besonders reich ist, handelte erschöpfend Kroder, *Sh.s Verskunst*, p. 197—199.

Die Verknüpfung der Sp.-stanzen ist bei Sh. sehr viel lockerer als bei Sp. und Keats. Meistens stehen sie unverbunden nebeneinander. Von den 525 Stanzen des *Revolt* sind 18 anaphorisch verbunden, d. h. durch Gleichheiten in den Strophenanfängen; bei Sp. war diese Art der Ver-



knüpfung am ungewöhnlichsten. Von der bei Sp. häufigsten Methode, die Stanzen durch möglichst enge Ketten zu verkoppeln (in Form von gleichen Ausdrücken im letzten Vers der einen und im ersten Vers der nächsten Stanze), macht Sh. nur achtmal Gebrauch (Rev. st. I, 29. 53. V, 56. VII, 15. VIII, 5. X, 12. XI, 7. 20). Aber in diesen wenigen Fällen ist doch der Einfluß Sp.s deutlich genug. Für die Anknüpfung von Rev. XI, st. 7:

„I gazed — we parted then, *never again* to *meet*!" —
„*Never* but once to *meet* on Earth *again*!" (Rev. 4278/9)

lag sogar unzweifelhaft eine bestimmte Sp.-stelle vor:

„Then turning to his lady, *dead* with *fear* her *found*." —
„Her seeming *dead* he *found* with feigned *fear*."
(FQ I, 2, 44—45).

Genau so nahm Sh. den Schluß der einen Stanze korrigierend und erweiternd im Anfang der nächsten wieder auf.

Diese singuläre Art der Strophenverknüpfung ist sehr nahe verwandt mit der Art, wie öfters der rhythmische und syntaktische Aufbau eines sp.schen Verses bei Sh. nachklingt. So ist der berühmte Vers der *Skylark*

„And singing still dost soar, and soaring ever singest" (v. 10)

ein unverkennbares Echo der sp.ischen Zeile:

„He flying still did ward, and warding fly away"
(FQ VI, 6, 28).

So entsprechen sich auch in ihrem Aufbau

„Too vast a matter for so weak a rhyme" (Lett. to Gisb. 105)

und

„Too high a ditty for my simple song" (FQ I, 10, 55).

Ferner:

„And now she wept, and now she laught outright" Witch 480;
„Withall she laughèd, and she blusht withall" FQ II, 12, 68.

„Her mother was one of the Atlantides" Witch 57;
„Her mother was the faire Chrysogone" FQ III, 6, 4.

„The Ocean-nymphs and Hamadryades" Witch 217;
„The woody nymphes, faire Hamdryades" FQ I, 6, 18.

In den letzten beiden Fällen handelt es sich bei Sh. wie bei Sp. um Strophenanfänge.



Alle Beispiele, die ich für diese sehr intime Nachwirkung spenserischer Rhythmen beibringen konnte, entstammen dem Jahre 1820, das auf so mannigfache Weise ein leises Wiederaufleuchten sp.ischen Einflusses ankündigte.

Mit Archaismen hat Sh. seine Sprache nur sehr sparsam geschmückt. In den Jugendwerken vor dem *Revolt* fehlen sie gänzlich, — wenn man die auch sonst von modernen Dichtern gebrauchten „ken" und „rede" außer Acht läßt. Mit dem *Revolt* dagegen setzt eine kleine Gruppe von alten Wörtern ein. Nur dem *Revolt* gehören an: *„undight"*, ungeordnet (Rev. 3787 „her locks undight"; aus FQ III, 6, 18 „her golden lockes . . . undight"); *„dight"*, geordnet (Rev. 4010); *„to descry"*, erkennen (intr.) (Rev. 2738); *„glode"*, praet. zu glide (Rev. 554. 2176. 4760; Sp. hatte die Form aus Gower entlehnt, z. B. FQ IV, 4, 23); *„uprest"*, das Aufstehen (Rev. 1292; jedenfalls nach ShepCal III, 18 „is upryst from bed").

Länger hielten sich[1]): *„eyne"*, Augen (dreimal; 1817 bis 1821); *„strook"*, praet. zu strike (dreimal; 1817—1821).

Später erst setzten ein: *„treen"*, Bäume (zweimal; 1818 bis 1821); *„grain"*, Purpur (dreimal; 1818—1819); *„foison"* Überfluß (viermal; 1818—1820); *„sprite"*, Seele (zweimal; 1818—1821); *„besprent"*, bestreut (zweimal; 1820); *„sill"*, Sitz (einmal; 1820; wahrscheinlich aus FQ II, 3, 12 „That rode in golden sell"); *„to swink"*, sich plagen (einmal; 1820); *„disaray"* (fünfmal; 1820—1821); *„brere"* statt briar (Adon. 160; wohl aus ShCal XII, 2).

Das Jahr 1820 brachte also noch einen Nachschub von vier neuen Archaismen.

In der Wortstellung gemahnen einige umarmende und chiastische Adjektiva an Sp.; sie treten gleichfalls erst seit dem *Revolt* auf; *the lawny islands fair* (Rev. 577);

[1]) Ich gebe nur die Zahl und die Zeit ihres Vorkommens; die einzelnen Fundstellen sind aus Ellis' Shelley-Concordance zu ersehen.

the solid darkness black (EugHills 7); *with busy murmur vain* (Witch 367); *the solid vapours hoar* (Witch 435); — *intelligible words and music wild* (Prom. Unb. IV, 252); *of wild Aeonian sound and mountain-odours keen* (Ode to Naples 25); *of the white streams and of the forest green* (Witch 248); *of deep affection and of truth sincere* (Witch 664).

In der Syntax weisen nur einige Sonderbarkeiten der Relativsätze unzweideutig auf Sp. hin (vgl. Hubert Engel. Sp.s Relativsatz, Diss. Berl. 1908).

1. Das bei Sp. besonders beliebte „*the which*" (vgl. Engel, p. 16) begegnet dreimal: Prom. Unb. I, 180; Sonnet „Lift not the painted veil" v. 10; Witch 280.

2. Öfters ist das Relativum nach Sp.s Manier (vgl. Engel, p. 36) von dem Antecedens getrennt:

„And the swift boat the little waves which bore" (Rev. 1407).
„As one out of dim dreams that doth awake" (Rev. 1466).
„All slept but those in watchful arms who stood" (Rev. 1725).
„Like waves on wrinkled sands that leap" (Rev. 4602).
„With all the ardours in that sphere which are" (Witch 292).
„One of the twain at Evan's feet that sit" (Witch 317).
„And happier they their happiness who know" (Adon. 39).

3. Ein paarmal sind zwei koordinierte Relativsätze auf sp.ische Art (Engel, p. 54) ungenau verbunden.

Stanzas written in dejection near Naples, v. 19—23

„Alas! I have nor hope nor health . . .
Nor that content surpassing wealth,
The sage in meditation found
And walked with inward glory crowned."

Orpheus, v. 5—6:

„. . . . a deep but narrow stream,
Which the wind ripples not, *and the fair moon*
Gazed in vain, *and finds* no mirror there."



Letter to Gisb. 154—162 bringt eine lange, verwickelte Periode mit zweifachem anakoluthischem Fortgang.

4. Relativischen Satzanschluß zu Beginn einer neuen Strophe (bei Sp. ungemein häufig; vgl. Engel, p. 60) verwendet Sh. nur in zwei späten Werken:

„Which when the lady knew, she took her spindle“
(Witch 145).
„Within the which she lay . . . .“ (Witch 281).
„To whom thus Hermes slily answered . . .“
(Hymn to Mercury 382).
„To whom thus Hermes with prudent spreech“
(Hymn to Mercury 619).

Versucht man den Einfluß Sp.s in der Hochromantik insgesamt gegenüber den früheren Perioden zu charakterisieren, so fällt nächst der Breite vor allem die Mannigfaltigkeit seiner Wirkung auf.

Alle Werke Sp.s und beinahe alle seine Stileigentümlichkeiten haben Spuren in der Romantik hinterlassen. Auch die einzelnen Dichter zeigen die Vielseitigkeit der sp.ischen Anregungen in so hohem Maße, daß man ihre Beziehungen zu Sp. kaum in eine kurze Formel zusammendrängen kann.

Man könnte zwar sagen, daß Coleridge mit Vorliebe von Sp.s Allegorien lernte und von der Duessa besonders starke Eindrücke erhielt; daß Wordsworth die stärksten Anregungen aus Unas trauervoller Schönheit und ihrer Tierliebe entnahm; daß Southey am liebsten bei Sp.s äußerer Phantastik Anleihen machte; daß Scott vor allem das romantisch-ritterliche Personal der FQ ausnutzte und die Gestalt der Britomart am reichsten weiterführte; daß Keats sich in breitestem Umfange an bestimmten Teilen von Sp.s Umgebung, Auffassung und Diktion bildete; daß Shelley den sp.ischen Allegorien nachstrebte und phantasievoll-symbolische Situationen der FQ in reichem Maße verwertete. Aber mit solchen Schlagworten ist die Reichhaltigkeit der

sp.ischen Einschläge doch nur höchst unvollkommen ausgedrückt.

Der Breite der sp.ischen Wirkung in der Romantik entspricht ihre Tiefe. Daß die sp.ischen Elemente jetzt vollkommen organisch in der Dichtung aufgehen, zeigt sich am schlagendsten in ihrer Verstecktheit. In der bürgerlich-sentimentalen Epoche kündigte sich jedes Zurückgreifen auf Sp. aufdringlich als „Imitation of Spenser“ an; in der Vorromantik gaben meistens noch Archaismen (Chatterton) oder Strophenform (Beattie) äußere Fingerzeige für die Fundstellen sp.ischer Einflüsse. In der Hochromantik versagen solche Wegweiser vollkommen. Sp.ische Elemente waren nun keine Fremdkörper mehr, die sich äußerlich bemerkbar machen mußten; sie konnten vielmehr ganz innerlich mit dem Kern einer Dichtung verwachsen.

So bildet die Romantik den Höhepunkt einer interessanten historischen Entwicklung, deren kümmerliches Samenkorn zur Blütezeit des rationalistischen Klassizismus in Pope's *Alley* gepflanzt wurde, deren köstlichste Früchte aber erst nach hundert Jahren in Keats' und Shelley's Dichtung reiften.

Autorenregister.

Ein * neben der Zahl beschränkt den Verweis auf die Anmerkungen der betreffenden Seite.





Druckfehler.

Seite 129, Z. 19 v. o.: l. Christopher st. Cristopher.

PALAESTRA XCIII.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE
herausgegeben von **Alois Brandl**, **Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

SPENSERS LITERARISCHES NACHLEBEN BIS ZU SHELLEY

VON

TRAUGOTT BÖHME
DR. PHIL.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1911.



Die **PALAESTRA** soll in einer freien Folge von Bänden eine Sammlung bilden, in welche Arbeiten aus den Seminaren der Herren Proff. Drr. **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt** und auch andere wissenschaftliche Arbeiten aus den Gebieten der deutschen und englischen Philologie aufgenommen werden, die von den Herren Herausgebern ihrer wissenschaftlichen Bedeutung wegen hierzu empfohlen werden.

Erschienen sind:

1. **THE GAST OF GY.** Eine englische Dichtung des 14. Jahrhunderts nebst ihrer lateinischen Quelle De Spiritu Guidonis herausgegeben von G. Schleich. M. 8,—.
2. **Gellerts Lustspiele.** Beitr. z. Entwicklungsgesch. d. deutsch. Lustspiels von J. Coym. M. 2,40.
3. **Immermanns Merlin** von Kurt Jahn. M. 3,—.
4. **Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels** v. Robert Petsch. M. 3,60.
5. **Über die altgermanischen relativsätze** von Gustav Neckel. M. 2,60.
6. **Die altenglische Bearbeitung der Erzählung von Apollonius von Tyrus** v. R. Märkisch. M. 1,60.
7. **Ueber d. mittelengl. Uebersetzung des Speculum humanae salvationis** v. O. Brix. M. 3,60.
8. **Studien zur Geschichte d. Hebbelschen Dramas** von Th. Poppe. M. 3,50.
9. **Über die Namen des nordhumbrischen Liber Vitae** von Rud. Müller. M. 5,50.
10. **Richard the Third up to Shakespeare.** By G. B. Churchill. M. 16,—.
11. **Die Gautrekssaga** von W. Ranisch. M. 5,50.
12. **Joseph Görres** als Herausgeber, Litteraturhistoriker, Kritiker von Franz Schultz. M. 7,—.
13. **Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur.** Von Gustav Becker. M. 7,—
14. **Wortkritik und Sprachbereicherung in Adelungs Wörterbuch.** Ein Beitrag zur Geschichte der nhd. Schriftsprache. Von Max Müller. M. 2,60.
15. **Ysumbras.** Eine englische Romanze des 14. Jahrhunderts hrsg. von G. Schleich. M. 4,—.
16. **Conrad Ferdinand Meyer.** Quellen und Wandlungen seiner Gedichte von Kraeger. M. 10,—.
17. **Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642)** von Ed. Eckhardt. M. 15,—.
18. **The Gentle Craft. By Thomas Deloney.** Ed. w. notes and introd. by A. F. Lange. M. 8,—.
20. **Quellenstudien zu Robert Burns. 1773—1791.** Von Otto Ritter. M. 7,50.
21. **Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik.** Zugleich ein Beitr. zur Quellenkunde des Ardinghello. Von K. D. Jessen. M. 7,—.
22. **Von Percy zum Wunderhorn** von Heinrich Lohre. M. 4,—.
23. **The Constance Saga.** By A. B. Gough. M. 2,50.
24. **Blut- und Wundsegen** in ihrer Entwickelung dargestellt von Oskar Ebermann. M. 4,80.
25. **Der groteske u. hyperbolische Stil des mhd. Volksepos.** Von Leo Wolf. M. 4,50.
26. **Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts.** Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Von Hel. Stöcker. M. 3,60.
27. **Eulenspiegel in England.** Von Friedr. Brie. M. 4,80.
28. **Friedrich Halm und das spanische Drama.** Von H. Schneider. M. 7,20.
29. **Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600.** Von Wilh. Bolle. M. 11,50.
30. **Untersuchungen über die mhd. Dichtung vom Grafen Rudolf.** Von J. Bethmann. M. 5,—.
31. **Das Verbum ohne pronominales Subjekt in der ält. deutsch. Sprache.** Von Karl Held. M. 5,—.
32. **Schiller und die Bühne.** Von Julius Petersen. M. 8,—.
33. **Caesar in der deutschen Literatur.** Von Fr. Gundelfinger. M. 3,60.
34. **Über Surrey's Virgilübersetzung, nebst Neuausgabe des vierten Buches** nach Tottel's Originaldruck und der Hs. Hargrave. Von O. Fest. M. 3,60.
35. **The Story of King Lear** from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare by W. Perrett. M. 9,—.
36. **Thomas Deloney.** Von Rich. Sievers. M. 6,60.
37. **Die Schule Neidharts.** Von R. Brill. M. 7,50.
38. **Grobianus in England.** Von E. Rühl. M. 7,60.
39. **Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare.** Von Ernst Kröger. M. 7,60.
40. **Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule.** Von Franz Deibel. M. 5,60.
41. **Bettina von Arnims Briefromane.** Von Waldemar Oehlke. M. 10,—.
43. **Angelsächsische Palaeographie. Die Schrift der Angelsachsen mit besonderer Rücksicht auf die Denkmäler in der Volkssprache.** 13 Taf. u. Einl. u. Transscript. von Wolfg. Keller. M. 12,—.
44. **Carl Friedr. Cramer bis zu seiner Amtsenthebung.** Von L. Krähe. M. 7,50.
45. **Das zweigliedrige Wort-Asyndeton in der ält. deutschen Sprache.** Von E. Dickhoff. M. 7,—.
46. **Seneca und das deutsche Renaissancedrama.** Von Paul Stachel. M. 11,—.
47. **Die literar. Vorlagen der Kinder- u. Hausmärchen u. ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm.** Von H. Hamann. M. 4,50.
49. **Lautlehre der älteren Laȝamonhandschrift.** Von Paul Lucht. M. 4,—.
50. **Oldcastle Falstaff in d. engl. Literatur bis zu Shakespeare.** Von W. Baeske. M. 3,60.
51. **Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger.** Von C. A. von Bloedau. M. 4,—.
52. **Geschichte der Fabeldichtung in England bis zu John Gay (1726).** Von Max Plessow. M. 15,—.
53. **Sir Eglamour.** Eine engl. Romanze des 14. Jahrh. Hrsg. v. G. Schleich. M. 4,50.
54. **Margareta von Anjou vor und bei Shakespeare.** Von Karl Schmidt. M. 8,—.
55. **Die Geister in d. engl. Literatur des 18. Jahrhunderts.** Von C. Thürnau. M. 4,50.
57. **Die Accente in ahd. u. altsächsischen Handschriften.** Von P. Sievers. M. 4,—.
58. **Die Mischprosa Notkers des Deutschen.** Von Paul Hoffmann. M. 6,50.
59. **Die Stellung des Verbums in der älteren althochdeutschen Prosa.** Von P. Diels. M. 7,60.
60. **Franz Freiherr von Gaudy als Dichter.** Von Johannes Reiske. M. 8,60.
61. **Jean Pauls Flegeljahre.** Von K. Freye. M. 8,60.
62. **Stranitzkys Drama vom „Heiligen Nepomuck".** Von Fr. Homeyer. M. 6,80.
63. **Sirventes und Spruchdichtung.** Von Dr. Wilhelm Nickel. M. 8,60.
64. **Conrad F. Meyer in s. Verhältnis zur ital. Renaissance.** Von E. Kalischer. M. 6,—.
65. **Das mittelenglische Streitgedicht Eule und Nachtigall.** Von W. Gadow. M. 9,—.
66. **Thomson's Seasons,** critical Edition by O. Zippel. M. 12,—.
67. **Die mittelhochdeutsche Novelle vom Studentenabenteuer.** Von W. Stehmann. M. 7,—.
68. **Sprache und Stil im Wälschen Gast d. Thomasin v. Circlaria.** Von F. Ranke. M. 4,80.
69. **Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare.** Von P. Kabel. M. 4,—.
71. **Christian Wernickes Epigramme.** Herausg. u. eingeleitet v. R. Pechel. M. 18,—.

Fortsetzung auf S. 3 des Umschlags.



Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03965 9340


BOUND
NOV 10 1931
UNIV. OF MICH.
LIBRARY

